محمد خان

سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة



حسن حداد

محمد خان

سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة

حسن حداد

الكتاب: محمد خان .. سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة

الكاتب: حسن الحداد

الطبعة: ٢٠١٧

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

APA

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

الحداد، حسن

محمد خان .. سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة /

حسن الحداد

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

.. ص، .. سم.

الترقيم الدولى: ٩ – ٢٨٨- ٤٤٦ – ٩٧٧- ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٤٦٨٧ / ٢٠١٧

محمد خان

سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة



إهداء

هديل... غمرة الحلم

أحمد زكي... تشخيص الروح

حسن حداد

ثقافة سينمائية غربية
وأفلام مصرية مغايرة

الفنـان لـه عليـه أن يطلـق العنـان لخيالـه الفنـي، ويحـرر طاقاتـه الفنيـة الخلاقـة مـن كـل القيـود، وذلـك إذا أراد المساهمة في استحداث وابتكار أشكال فنية جديدة.

أزعم أن ثمة تخلفاً تعيشه السينما المصرية في مواكبتها لكل ما هو جديد، مقارنة بالسينما العالمية. فبالرغم من تاريخها الطويل، والـذي تعـدى الـسبعين عامـاً، إلا أن مخرجـي الـسينما المـصرية ومنتجيها يفتقدون للجرأة الفنية في تقديم موضوعات وقضايا جديدة غيـر مـستهلكة. علمـاً بـأن هـذا لا ينفـي وجـود عـدد مـن المخـرجين الجـادين، عبـر تـاريخ هـذه الـسينما، والـذين حـاولوا تكـسير القوالـب الجامـدة هـذه، وقـدموا سينما مختلفـة بموضـوعات جريئـة، إلا أنهـم. أيضاً .لـم يـستطيعوا التخلص كثيراً من الشكل والأسلوب السينمائي التقليـدي، وذلك ربمـا لعدم وضـوح الرؤية الفنيـة والسينمائية لديهم.

وبالرغم من كل هذا، إلا أن سينما الثمانينات والتسعينات في مصر طالعتنا بتجارب وأفلام مغايرة وقليلة جداً، لم تعهدها السينما المصرية من قبل .. تجارب متمردة على ما هو سائد، استطاع صانعوها التصدي لذلك التيار التقليدي المسيطر والثورة عليه.

لذا، سنتوقف طويلاً أمام أحد هؤلاء المخرجين إن لم يكن أهمهم، حيث يمثل تجربة سينمائية خاصة بالنسبة للسينما المصرية.. هذا المخرج يفاجئنا دائماً، مع كل فيلم يقدمه، بطرح فكري وفني متميز ورؤية سينمائية ذات أسلوب خاص ومبتكر، لا علاقة لتلك الرؤية بالأسلوب التقليدي الذي اعتاد عليه معظم المخرجين المصريين.

محمد خان، هو أحد أبرز الذين جددوا وغيروا في السينما المصرية. فهو يعيش في بحث دائم عن إطار وشكل جديد لأفلامه، يميزها عن بقية ما أنتجته وتنتجه السينما السائدة.. محمد خان فنان يعشق السينما ويمارسها كما يتنفس الهواء، يصور باستمرار متوغلاً في بحثه الدائم هذا.

ولد محمد خان بالقاهرة في عام ١٩٤٢، ونشأ في منزل مجاور لدار سينما مزدوجة .. (كنت أرى مقاعد إحداها ولا أرى الشاشة، أشاهد الأفلام في اليوم الأول وأتابع شريط الصوت بتركيز

بقيـة الأيـام !!)[1] كـان حريـصاً علـى جمـع إعلانـات الأفـلام مـن الـصحف، وشـراء مجموعـات صـور الأفـلام. وبـالرغم مـن ذلـك، لـم يكـن يحلـم يومـاً بـأن يـصبح مخرجـاً سـينمائياً .. (كانـت الهندسـة المعمارية هي حلم طفولتي !!)[2] تحقيقاً لذلك الحلم سافر في عام ١٩٥٦، إلى إنجلترا لدراسة الهندسة، إلا أن الصدفة جمعته بشاب سويسري يدرس السينما هناك. يتحدث محمد خان عن هذا اللقاء، فيقول: (لم أكن أعلم بأن السينما تُدَرس، كنت أظنها موهبة وخبرة فقط، ولكن بمجرد أن ذهبت مع صديقي هذا إلى مدرسة الفنون، لم أتردد لحظة واحدة بأن أكون مخرجاً سينمائياً !!)[3] كانت تلك اللحظة بمثابة لحظة الولادة لمخرج سيساهم في زيادة بريق السينما العربية. فترك الهندسة والتحق بمعهد السينما في لندن.

ولكـن دراسـته فـي المعهـد اقتـصرت .فقـط. علـى الاحتكـاك بـالآلات والتعـرف علـى التقنيـة الـسينمائية، أمـا مدرسـته الحقيقيـة فكانـت مـن خـلال تعرفـه علـى الـسينما العالميـة فـي الـستينات، ومـشاهدته لكميـة رهيبـة مـن الأفـلام، ومعاصـرته لجميـع التيـارات السينمائية الجديدة في نفس وقت نشوئها وتفاعلها. فقد شاهد أفلام الموجـة الفرنـسية الجديـدة، وأفـلام الموجـات الجديـدة للـسينما

[1] محمد خان. مجلة الفنون المصرية. ديسمبر ١٩٨٦.

[2] محمد خان. مجلة الفنون المصرية. ديسمبر ١٩٨٦.

[3] محمد خان. مجلة الكواكب المصرية. ٣٠ أكتوبر ١٩٨٤.

التشيكية والهولندية والأمريكية، وجيل المخرجين الجدد فيها، كما تابع أفلام أنطونيوني و فلليني و كيروساوا وغيرهم من عمالقة الإخراج في العالم. وبالإضافة إلى هذه الحصيلة الكبيرة من الأفلام، كان خان متابعاً نهماً لمدارس النقد السينمائي المختلفة، مثل كراسات السينما الفرنسية والمجلات السينمائية الإنجليزية الأخرى. وهي بالفعل مدرسة محمد خان الحقيقية، التي جعلته ينظر إلى السينما نظرة جادة ومختلفة عن ما هو سائد في مصر والعالم العربي. الحديث لخان: (تأثرت بأنطونيوني على وجه الخصوص، فهو الذي دفعني إلى تغيير فكرتي القديمة عن السينما، فالسينما ليست مجرد حدوتة تُروى. كان تأثير أنطونيوني كبيراً عليّ، وقد قررت في هذه الفترة أن أصبح مخرجاً، وأعتقد إن هذه المرحلة هي التي حددت الاتجاه الذي سرت فيه فيما بعد (...) علماً بأني كنت أعي وقتها أن هذه نوعية خاصة، ولا تلاقي نجاحاً جماهيرياً كبيراً !!)[٤]

---

[٤] محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

من لندن إلى القاهرة .. فبيروت

عاش محمد خان فترة طويلة في إنجلترا، دامت سبع سنوات، حيث أنهى دراسته في معهد السينما عام ١٩٦٣. بعدها عاد إلى القاهرة وعمل في شركة فيلمنتاج (الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي)، تحت إدارة المخرج صلاح أبو سيف، وذلك بقسم القراءة والسيناريو مع رأفت الميهي و مصطفى محرم و أحمد راشد و هاشم النحاس.

ولم يستطع خان الاستمرار في هذا العمل أكثر من عام واحد، فقد سافر إلى لبنان ليعمل مساعداً للإخراج مع يوسف معلوف و وديع فارس و كوستا و فاروق عجرمة. وبعد عامين من العمل في لبنان، سافر مرة أخرى إلى إنجلترا، حيث هزته هناك أحداث حرب ١٩٦٧ .. (شعرت بحالة يأس شديدة، وفقدت الأمل بالعمل في السينما، فأنشأت دار نشر وأصدرت كتابين، الأول

عن السينما المصرية والثاني عن السينما التشيكية، وكنت أكتب مقالات عن السينما. وفي عام ١٩٧٧ عدت إلى مصر وأخرجت فيلماً قصيراً، وشجعتني زوجتي على العودة إلى مصر والعمل في السينما، وكان تعرفي على المونتيرة نادية شكري دافعاً على اتخاذ قرار العودة !!)[٥]

(٥) محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

ضربة شمس ١٩٧٨

نور الشريف + نورا + ليلى فوزي + حسين الشربيني، إنتاج: إن بي فيلم، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان، سيناريو وحوار: فايز غالي، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

ومما لا شك فيه، بأنها تجربة إنسانية منقاربة الأحداث ورحلة فنية ذاتية خصبة عاشها محمد خان، تعرف خلالها على جميع تيارات السينما العالمية. أكسبته خبرة نظرية وثقافية سينمائية هامة، ساعدته كثيراً في تكوين رؤية فنية وسينمائية خاصة به، ومفهوم واعٍ ومتطور للسينما التي صنعها فيما بعد.

وقبل أن نتعرض لأسلوب محمد خان السينمائي ومناقشة أهم مميزاته، لا بد لنا من القيام باستعراض كامل وموسع لمجمل أفلامه، وذلك لرصد تطوره الفني والتقني من خلالها، والتعرف على ما حملته من مضامين وأفكار وشخصيات، كونت ما يسمى بـ (سينما محمد خان).

باع خان كل ممتلكاته قبل عودته إلى القاهرة، وما يختمر في عقله هو أن ينتج أفلامه بنفسه، رغم شعوره بالخوف من دخول هذه المغامرة. وبدأ عزمه على المغامرة الإنتاجية بفيلم (ضربة شمس) عام ١٩٧٨، أولى تجاربه الروائية الفيلمية، إلا أن إعجاب نور الشريف

بالسيناريو، وقراره إثر ذلك إنتاج الفيلم، جنب خان خوض هذه التجربة .. (كان بإمكاني أن أستدين، لكني كنت محظوظاً أن نور الشريف تقدم واقترح أن ينتج الفيلم من دون علمه بظروفي، وكنت محظوظاً أيضاً لأنه منتج جيد وسخي في أفلامه، ولم يمانع أية مطالب تقدمت بها، رغم أني كنت ساذجاً وطيباً، ولم تكن لي دراية بالتكاليف !!)[٦]

إتضحت قدرات محمد خان في فيلم (ضربة شمس) كمخرج جديد، يمتلك أسلوباً خاصاً يميزه عن بقية المخرجين المصريين على صعيد النقاد. إلا أنه في نفس الوقت لم ينس الجمهور الذي سيشاهد فيلمه، وكان حريصاً على لفت انتباهه إلى الجديد الذي يقدمه له. إنه يقدم له فيلماً بوليسياً، يقدم له سرقة وقتل ومطاردات، واهتمامه بهذا الجانب قد أثر على قصته السينمائية، وجعلها تقع في أخطاء وسلبيات ساهمت في ضعف السيناريو.

فنحن هنا أمام مصور صحفي شاب، يدفعه حب الاستطلاع والرغبة في الحصول على سبق صحفي . وأشياء أخرى . لتعقب عصابة لتهريب الآثار. إضافة لمخططات أجهزة الأمن في محاولاتهم للقبض على أفراد هذه العصابة. ونتيجة لتورط العصابة في قتل

---

[٦] محمد خان. مجلة الفيديو العربي. فبراير ١٩٨٤.

صديق المصور، يتحول حب الاستطلاع عنده إلى رغبة عارمة للانتقام لصديقه.

يندرج الفيلم ضمن نوعية الأفلام البوليسية، والتي تعتمد على الإثارة والتشويق، وتجسيد الصراع القائم بين قوى الخير وقوى الشر، كماركة مسجلة لغالبية أفلام هذه النوعية. الصراع بين مجرم أو عصابة وبين جهاز الأمن في الدولة، كما هو حال هذا الفيلم، فرض وجود نوع من التكافؤ النسبي بين طرفي الصراع. أي أنه لكي يكون الفيلم أكثر مصداقية، يفترض أن يظهر الشر في عنفوان قوته، متخذاً من ذكائه ودهائه عنصرا موازنة بينه وبين قوى الخير (جهاز الأمن بإمكانياته). ولا بد للمجرم أن يثير إعجابنا، وإبهارنا بكيفية إدارته لجريمته ومراحل تنفيذها. هذا هو الأساس الذي يستند عليه أي فيلم بوليسي، للمحافظة على عنصري الإثارة والتشويق فيه، وإثبات مدى قدرته على التأثير في المتفرج. أما فيلم (ضربة شمس) فقد افتقد في بنائه هذا الجانب الهام، واختلال ذلك التوازن ساهم ـ إلى حد كبير ـ في انخفاض حالة التشويق وحرارتها.

ورغم قصة الفيلم البوليسية، إلا أن محمد خان قد أعطى اهتماما خاصاً لشخصياته، مع أن السيناريو ـ الذي كتبه فايز غالي ـ قد أخفق قليلاً في رسم هذه الشخصيات. وهناك شخصيتين رئيسيتين في الفيلم لا بد من تناولهما ودراستهما جيداً، باعتبار أن

سينما محمد خان قائمة أساساً على الشخصيات والتفاصيل الصغيرة المحيطة بها، أكثر من قيامها على الحكاية (الحدوته).

الشخصية الأولى هي شخصية شمس (نور الشريف)، هذا المصور الشاب الذي يحب التصوير لدرجة العشق، ويتمتع بقدرات فنية حقيقية، ولكنه كفنان يصطدم بواقعه الصعب عندما يفكر بالزواج وتكوين أسرة مع من يحبها. تضطره ظروفه المادية للعمل كمصور في الأفراح، إلى جانب عمله في الجريدة، مع احتفاظه لأصالته كفنان، وذلك باقتناصه لكادرات فنية جميلة.

إذاً نحن أمام فنان يعيش في صراع دائم مع مجتمع متخلف، ينظر إلى الفن نظرة دونية وسطحية جداً. لذلك نراه يمتلك إصراراً رهيباً على تحدي هذا الجهل المخيف والمسيطر في نفس الوقت، على الرغم من أن الفيلم لم يوضح هذا الصراع ولم يعمل على إبرازه، بل واعتبره هامشياً، واهتم فقط بالجانب التجاري الذي يتجسد في كون الفيلم بوليسياً.

عموماً .. يمكن اعتبار مغامرة شمس . المحفوفة بالمخاطر . ضد أفراد العصابة حرباً ضد التخلف والجهل المتفشي من حوله. مع ملاحظة أن الفيلم قد وضع شمس في حجم أكبر من حجمه، وذلك عندما وضعه في موقع المقارنة مع قوات الأمن. شمس بكاميرته ودراجته وحيد، أمام قوات الأمن بسياراتهم وإمكانياتهم الضخمة.

فهو يصل إلى أفراد العصابة ويكشف ملابسات الجريمة كاملة، قبل وصول رجال الأمن، متناسياً كل تلك الإمكانيات المتاحة لجهاز الأمن.

أما الشخصية الثانية، فهي زعيمة العصابة، المرأة المتشحة بالسواد، والتي تظل صامتة دون أن تنطق بكلمة واحدة طوال الفيلم. شخصية غامضة غريبة ومركبة، تجعل المتفرج في حالة تساؤل حول هويتها. هذه الشخصية تمثل الشر في الفيلم، عندما تسرق وتقتل وتطارد. ولكننا هنا أمام مجرم جديد على السينما المصرية.. مجرم يدفعنا لمحاولة معرفة ما بداخله ودوافعه، أي تكوينه النفسي والاجتماعي، وما يجعلنا نشعر بذلك هو ذاك السكون الداخلي والكبرياء اللذان لا يفارقان هذه الشخصية. صحيح أنها امرأة شريرة لكنها مختلفة تماماً، تظهر على ملامحها المعاناة والقسوة في نفس الوقت، وإن الصمت الذي يغلف هذه الشخصية يكسبها نوعاً من القوة والرهبة، هذا إضافة إلى أنها استطاعت تجسيد الشر بشكل موفق.

هذه الشخصية .رغم كل ما أوحت به . إلا أنها كانت بحاجة إلى مفتاح صغير يمكن من خلاله النفاذ إلى أعماقها أكثر، والتعرف على جزء أكبر من مكنوناتها، على أن يكون هذا المفتاح سبباً في تغيير الخط الدرامي القوي لهذه الشخصية.

رغم الاهتمام الخاص الذي منحه محمد خان لشخصياته، إلا أننا نلاحظ عدم إتصالها بالجو المحيط بها. أي أننا إذا نظرنا إلى الشخصية ووضعناها في سياقها العام في الفيلم، نراها تفقد الكثير من دلالاتها الدرامية. وسبب ذلك جاء نتيجة لوجود خلل في البناء الدرامي للفيلم نفسه. ولكن هذا لا ينفي أن محمد خان فنان متمكن من أدواته الفنية والتقنية، حيث نجح في تقديم فيلم يعد من بين أهم أفلام الحركة (الأكشن) في السينما المصرية. ففي فيلم (ضربة شمس) نجد روحاً سينمائية جديدة على الفيلم المصري، يعبر المخرج من خلاله عما لديه من جديد في حرفية التكنيك السينمائي. ويؤكد قدرته على إعطاء فرصة للصورة السينمائية للمساهمة في التعبير الدرامي بمساعدة حوار مركز ومدروس، بعيداً عن الحشو والثرثرة والحوار المطول الذي عودتنا عليه الأفلام المصرية التقليدية. ويتضح ذلك لدى المخرج في تكويناته لكادرات المشاهد والتحكم في زوايا الكاميرا وحركتها، إضافة إلى إصراره على تنفيذ أغلب مشاهد الفيلم في الأماكن الطبيعية، ناقلاً أبطال فيلمه إلى الشارع ليعيشوا زحامه ومشاكله، ويتفاعلوا مع أحداثه اليومية، ويتحرروا من قيود الأستوديو الخانقة والمملة.

ويتحدث خان عن فيلمه هذا، فيقول: (في الحقيقة إن هذا الفيلم نفذ كله تقريباً في الديكوارت الطبيعية، وهو أمر لم يكن مألوفاً

في السينما المصرية آنذاك. وقد اندهش نور الشريف من ذلك، ولم يكن يتصور أننا يمكن أن ننجح في ذلك. ولكن مدير التصوير سعيد شيمي صديق من أيام الطفولة، ولعلاقتنا الطويلة ببعض أثر جيد على العمل، فنحن متفاهمان في كل شيء، وقد وفقنا في هذا الفيلم الذي كان بداية انطلاقة وتغيير في السينما المصرية، وبالتالي لفت الأنظار إلينا...).[٧]

---

[٧] محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

الرغبة - ١٩٧٩

نور الشريف + مديحة كامل + حسين الشربيني + إيمان، إنتاج: وكالة الجاعوني، تصوير: سعيد شيمي، سيناريو وحوار: بشير الديك، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

الفيلم الثاني (الرغبة) ١٩٧٩، يصل خان بهذا الفيلم إلى مرحلة أكثر وعياً ونضجاً في السيطرة على حر فيته الفنية والتقنية. نجح خان بهذه التجربة من تجاوز سلبيات كثيرة وقع فيها خلال فيلمه الأول، مثبتاً أنه فنان متميز يريد تقديم السينما ألي يحبها هو والتي يحملها رؤيته الفنية الأصيلة. إنه في (الرغبة) يقدم لنا معالجة جديدة لرواية جاتسبي العظيم، ولكنه لا ينسى المحاولة في أن تكون هذه المعالجة محلية.

قصة الفيلم تدور حول رجل الأعمال جابر (نور الشريف)، أحب هالة (مديحة كامل)، وبين الاثنين عشر سنوات فراق. بعد كل هذه السنين تكون هالة قد تزوجت وأصبحت أماً، بينما جابر أصيب في حرب ١٩٦٧ إصابة تجعله عاجزاً جنسياً، مما يجعله يختفي بسبب انهيار أحلامه بالزواج من حبيبته، إلا أن خيالها لا يفارقه طوال هذه المدة، بل ويدفعه لمتابعة كل أخبارها الخاصة بدقة متناهية. فهو يعود مرة أخرى في محاولة عبثية منه لإعادة الزمن إلى الوراء، واستعادة حبيبته التي اختطفت منه، متجاهلاً الحرب التي اغتالت

رجولته، وهو بذلك يطلب المستحيل.

إننا هنا أمام شخصية معقدة ومركبة، صاغها محمد خان مع السيناريست (بشير الديك). شخصية سلبية وغريبة وغير مستقرة نفسياً، أحياناً تبدو في صورة الإنسان القوي والمسيطر، وفجأة تنقلب إلى صورة طفل عاجز يحتاج من يأخذ بيده ويتحمل مسئوليته. إنها شخصية تعطي إحساس لمن حولها بأنها خائفة وهاربة من شيء ما، ومتأهبة دائماً لشيء ما سيحدث. شخصية مرت بمراحل وتحولات نفسية واجتماعية وحتى اقتصادية. فجابر بعد أن كان فقيراً معدماً، أصبح الآن من رجال الأعمال ذوي الشهرة والملايين. ولكن كل هذا لا يشكل لديه أية قيمة حقيقية، وذلك لأنه يفتقد لأي هدف واضح ويعيش على ذكريات الماضي. نراه يستثمر كل طاقاته للعودة بالزمن إلى الماضي، ولأن هذا شيء مستحيل نراه في النهاية يفقد كل شيء، يفقد الأمل في رجوع حبيبته، يفقد أصدقائه المقربين، يفقد حتى حياته.

وأمام هذه الشخصية السلبية والأنانية . وحتى يكون هناك توازن منطقي . تقف شخصية حبيبته هالة، التي هي بالمقابل واقعية جداً. فهي ترفض رغبته في عودة العلاقة، فقد أصبحت زوجة وأم بعد أن يأست من رجوعه، إنها تقاوم رغبته هذه رغم أنها ليسب سعيدة في زواجها، تدوس على مشاعرها لأنها تعرف أن الماضي لا يمكن أن

يكون حاضراً أبداً.

يقدم محمد خان في (الرغبة) فيلماً يعتمد على مهارة التمثيل وإمكانيات الإخراج. فيلم نظيف ويحترم عقلية المتفرج، وإن كان بعيداً عن الأجواء العربية. إنه فيلم يكشف عن مخرج متمكن من أدواته وأسلوبه السينمائي، حيث يقدم فيه لقطات ذكية ومدروسة بعناية. فمثلاً عندما نشاهد جابر عجلة الدراجة الثابتة . في لقطتين متباعدتين . إنما يريد محمد خان أن يجسد حياة جابر بصورة بلاغية عميقة، والتأكيد على أنه يدور ويعمل كالساقية، حركات سريعة ولاهثة ولكنها حركات ثابتة وجامدة. كما أنه يوهم نفسه بأنه قادر على إعادة الماضي، وذلك عندما يعيد عقارب الساعة إلى الوراء. ثم تأتي لقطات استعداده للقاء حبيبته لتوضح حركاته وتصرفانه وكأنها آلية ومتخشبة وفاقدة للروح والمشاعر. ويكشف محمد خان عن عمق رؤيته السينمائية عندما يستخدم تجويف حوض السباحة الفارغ من المياه كمجاز، فهو يضع بطليه في هذا التجويف الذي يبدو كبوتقة ينصهران بداخلها، في محاولة يائسة لخلق حياة جديدة، خاصة أن هذا الحوض يمثل ماضياً جميلاً ما يزال ماثلاً في الذاكرة. ومرة أخرى يستخدم المخرج الحوض للتعبير عن الاغتراب الحسي والنفسي بين هالة وزوجها حسين. فنراهما يتحدثان وهما متجهان نحو حوض السباحة، ثم يفترقان مواصلان الحديث حتى يصبحان

متواجهين لا يفصل بينهما غير الحوض. إنها حقاً لقطة عميقة تجسد معنى الاغتراب، دون الحاجة لكلمة حوار واحدة، حيث يصبح للصورة دوراً مهماً في تجسيد المعنى الدرامي. هنا يكون محمد خان قد نجح في توصيل ما أراده من خلال الصورة مؤمناً بأن الصورة هي لغة السينما، بل ويجب الاهتمام والتركيز عليها وعلى التكنيك السينمائي. ويتضح ذلك لدى محمد خان منذ فيلمه الأول وحتى آخر أفلامه. ورغم أنه يجد نفسه وحيدا باهتمامه بهذا الجانب، وسط تيار السينما التقليدية، إلا أنه متمسك ويصر على موقفه هذا في جميع أفلامه.

ويتحدث محمد خان عن فيلم (الرغبة): (في الحقيقة إنني عندما أنظر إلى الفيلم اليوم أشعر أنه كان منمقاً أكثر من اللازم. فقد كان فيه شغل تقني محدد جداً، وكانت كل لقطة من الفيلم مدروسة، وكان التمثيل جيداً (...) وعلى أي الأحوال كان هذا الفيلم تمريناً سينمائياً مفيداً لي)[٨]

(٨) محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

الثأر ـ ١٩٨٠

محمود ياسين + يسرا + حمدي الوزير + شعبان حسين، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان، سيناريو وحوار: فايز غالي، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

التجربة الثالثة لمحمد خان كان (الثأر) ١٩٨٠. فيلم من نوعية أفلام الحركة، التي تعتمد على التشويق والإثارة قدمه خان كعمل تجاري نظيف.

فيلم سريع الإيقاع ومتقن في بناءه الدرامي، ويتناول ظاهرة الاغتصاب المنتشرة في المجتمع المصري. الفيلم يعتمد على قصة حقيقية .كتب السيناريو لها فايز غالي . وقعت لزوجة يخطفها أربعة شبان من بين يدي زوجها.

يحكي الفيلم عن مأساة المهندس الشاب أحمد (محمود ياسين) وزوجته (يسرا) التي تختطف أمام عينيه وهو غير قادر على فعل أي شيء سوى إبلاغ الشرطة التي بدورها تقوم بعملية بحث مكثفة عن الزوجة. في صباح اليوم التالي يفاجأ أحمد بزوجته تعود إليه وهي في حالة انهيار تام إثر تعرضها للاغتصاب، وإصابتها بنزيف حاد حيث يكتشف فيما بعد أنها حامل، تدخل المستشفى للعلاج وهي ما بين الحياة والموت.

هنا تبدأ رحلة انتقام الزوج، دون أن يترك للشرطة مهمة البحث

عن المجرمين، وتكون نتيجة انتقامه المجنون قتله لثلاثة شبان يتضح في النهاية أنهم أبرياء من جريمة الاغتصاب، وإن كانوا يعملون في تهريب المخدرات. ومن الجانب الآخر تتوصل الشرطة إلى ثلاثة شبان آخرين يعترفون بمسئوليتهم عن اختطاف الزوجة واغتصابها.

يحاو فيلم (الثأر) ترسيخ مقولة أن القانون يجب أن يأخذ مجراه الطبيعي. كما يشير إلى تأثير أفلام العنف والكاراتيه سلبياً على الشباب. وهو بذلك يستعرض نماذج شبابية سلبية، ولكنه لا يناقش ظروفها. إن محمد خان في هذا الفيلم لا يخفي تأثره بالأفلام الأجنبية التي تتناول عالم المخدرات والعصابات، مع الإشارة إلى أن فيلمه هذا يحاكي في بعض تفاصيله ومعالجته فيلماً أمريكياً يتناول نفس الموضوع. يعتمد محمد خان اعتمادا كلياً على التصوير الخارجي، كما في فيلميه السابقين، فلغة الكاميرا كانت أهم عوامل نجاح الفيلم. إن الشكل الذي اختاره المخرج قد أعطى للكاميرا فرصة أكبر لإظهار إمكانياتها في التعبير عن الأحداث، وكان الحوار طبيعياً ومناسباً بحيث لم يؤثر على شكل العمل ككل. كما وفق محمد خان في تجسيد بعض المشاهد درامياً، مثل مشهد وقوف الزوجة تحت (الدوش) وهي تنتفض من هول ما حدث، وكأنها تغسل عنها العار الذي ألحقه بها المغتصبون.. إنه حقاً مشهد عميق ومعبر للغاية، هذا بالرغم من قصره الزمني. إلا أن هذا لا ينفي وجود بعض

الثغرات التي فرضتها حبكة الفيلم، كالإطالة في مشاهد الكشف عن هوية الخاطفين الحقيقيين، والتي أعطت فرصة للزوج في مواصلة انتقامه، كما أن التحقيق مع الخاطفين لم يكن مقنعاً ومبرراً لاعترافهم السريع بما فعلوه.

محمد خان في (الثأر) يختلف إلى حد كبير عن محمد خان ضربة شمس والرغبة من ناحية المضمون الدرامي، فخان هنا لم يهتم برسم شخصياته بدقة، ولم يتعمق أكثر في الغوص في أعماقهم، واكتفى بالجانب التشويقي في الفيلم، وركز على الحبكة الدرامية للأحداث ومفاجأة المتفرج. كما أن الفيلم بشكل عام جاء أقل مستوى مما صنعه خان من قبل، وقد فقد الكثير من مميزات أسلوبه السينمائي.

طائر على الطريق - ١٩٨٢

أحمد زكي + آثار الحكيم + فردوس عبد الحميد + فريد شوقي، إنتاج: المصرية للسينما، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان+بشير الديك، سيناريو وحوار: بشير الديك، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

التمرد ومحاولة الخروج على الواقع

في فيلمه الرابع (طائر على الطريق)، يبدأ محمد خان مرحلة جديدة في سعيه لتقديم سينما مختلفة، فهو هنا يحاول كسر بعض التقاليد القديمة والمستهلكة للسينما المصرية، ويضعنا أمام أولى ثمرات بحثه الدائم عن شخصيات وأنماط جديدة للفيلم المصري.

يلجأ خان في طائر على الطريق إلى عالم سائقي التاكسي، لينتقي منه شخصية فارس (أحمد زكي) .. شخصية تجسدت فيها صفات النقاء والتردد والخجل والجرأة والتواضع والاندفاع .. شخصية غير قادرة على الانتماء الشكلي، ورافضة لأية تشكيلات أو تكوينات جاهزة .. شخصية يعتمل في داخلها تكتل رهيب من القلق والألم والاكتئاب، رغم إنها لا تعاني من أية ضغوطات مادية في حياتها اليومية.

فارس شاب منطلق يحب أن يملك ويعيش عالمه الخاص والمنفصل لممارسة حريته الشخصية. فهو غير متزوج، ويحاول أن لا

يـربط نفـسه بأحـد. لـذا نـراه يتهـرب مـن الارتبـاط بـسيدة متزوجـة، متحججاً بتفادي أية مشاكل مع زوجها. لكنه يرتبط بعلاقة وجدانية عميقة بالفتاة البسيطة الذكية عصمت (آثار الحكيم). يلتقيان في أشياء كثيرة، إلا أنه يتردد كثيراً عندما تفاتحه في الزواج. بالرغم من أنه لا يجد نفسه إلا معها، إلا أن لديه شعور بأنه مجرد طائر محلق ومنطلق بالنسبة لها، ورافض لأي شكل من أشكال القيود. هي فتاة تعيش الواقع وملتزمة به، وتريد أن تربطه بهذا الواقع، وهو يرفض هذا الارتباط باعتباره أحد القيود. لذا يكتفي بأن تكون له الأخت الحنون والصديقة الوفية، ويظل على اتصال بها حتى بعد خطوبتها. ولكن، بالرغم من تمرد فارس على الواقع، إلا أنه يقع أسيراً له في النهاية. فهو موجود ويعيش هذا الواقع ، ولابد أن يخضع له مهما كانت درجة تمرده عليه، فقد (آن لهذا الفارس أن يترجل).

يتعرف فارس . بحكم عمله . على فوزية (فردوس عبد الحميد)، المرأة التي تعيش حياة زوجية أحادية الجانب وغير مخصبة مع الإقطاعي جاد (فريد شوقي). فيدفعه إحساس غريب، ويتحرك في داخله انجذاب خفي نحو هذه المرأة. ربما لمعرفة سر ذلك الحزن ومسحة الأسى التي تعلو جبينها، أو ربما للدخول في ما وراء تلك العيون التي تعكس كل تعاسة العالم. إن شيئاً ما يشده إلى هذه المرأة، وهو لا يعرفه في البداية، ولكنه يتحول فيما بعد إلى عشق

مجنـون تـشاركه هـي فيـه، بعـد مقاومـة عـابرة منهـا. أولاً، لأنهـا لا تـستطيع مقاومـة شخـصية جريئـة ومتمـردة كشخـصية فـارس، وثانيـاً، لأنها وجدت في فارس نظيرها الحقيقي في عـالم الرجال، والذي . حـسب تـصورها . سيخلـصها مـن كـل هـذه التعاسـة والهمـوم التـي تعيشها.

تتطـور العلاقـة بين الاثنـين بـسرعة، وتثمـر جنينـاً فـي أحـشاء فوزية، رغم معرفتهما بأن علاقتهما هذه تعتبر أمراً مستحيلاً في ظل وجـود ذلـك الـزوج القاسـي والـشرس. ليجـد فـارس نفـسه فـي موقـف جديد عليـه، يشده إلى أرض الواقع، ويجد نفسه سلبياً وعاجزاً عن القيام بأي تصرف إزاء طبيعة وضعه الجديد هذا. فنراه يذهب لأقرب النـاس إلى قلبـه . إلى عصمت . ليحكي لها عن همومه ويطلب منها المساعدة في محنته هذه. لكنه يجدها قد تغيرت كثيراً، وأصبحت خاضـعة لواقـع مجتمعهـا، عنـدما تـتكلم عـن هـذا الواقـع وتـصفه كونـه سـجناً كبيـراً مـن الـصعب الخـروج منـه، والمـوت هـو مـصير كـل مـن يحاول الخروج منه. يعيش فـارس حالة من التردد والقلق والتحفز ، ويحاول مقاومة تلك القوى الخفية التي تشده للواقع. وعندما يتخلى عن سلبيته وتهربـه من مواجهـة الواقـع، يكون كل شيء قد انتهى .. تكـون نهايـة فوزيـة بانتحارهـا، ونهايـة فـارس اللامنتمـي تحـت عجلـة سيارة.

في المشهد الأخير . الذي كتبه بشير الديك . يؤكد تماماً على أن فارس يجب أن يموت، لأن طبيعته المتمردة تطلب المستحيل، عندما يريد من الإقطاعي أن يترك له زوجته. ويأتي هذا التأكيد عندما ينجو فارس من حادث التصادم بين سيارته والشاحنة . في لقطة ذكية تضاف لرصيد المخرج . لكنه بعد ذلك مباشرة يضيع في حادث آخر، وكأن هذا هو قدره المحتوم.

في فيلم (طائر على الطريق)، نستطيع أن نزعم بأن ثمة ملامح سينما جديدة، تحاول التخلص من الأنماط والشخصيات التقليدية المستهلكة، حيث يصر محمد خان على إبراز مكانة الصورة السينمائية في التعبير عن الحدث الدرامي، والاكتفاء بحوار مركز وعميق إذا لزم ذلك. هنا تكون لقطة سقوط البرتقالة . بعد نضوجها . من الغصن كتجسيد معبر ذو دلالة درامية عن بروز ثمرة العلاقة بين فارس وفوزية. ونحن نفهم ذلك دون الحاجة إلى كلمة حوار واحدة، فالصورة جسدت هذا المعنى ولا داعي للتكرار. أما مشهد فارس وهو يلهو بالطائرة الورقية، ومحاولته العقيمة للإمساك بها، فهو تعبير عميق وموحي يمثل رغبة فارس بالانطلاق في الأجواء الرحبة، والوصول إلى المستحيل.

يتحدث محمد خان عن فيلمه هذا: (طائر على الطريق هو بدايتي أنا، الثلاثة السابقون كنت أبحث فيهم عن شكل خاص. فكرة

الفيلم جاءت حين تأملت سائقاً معيناً وأحسست به. منذ ضربة شمس وأنا أحب سينما الفرد، لكن هنا المضمون أقوى، أقصد فهماً وتأملاً أعمق للشخصية !!)[٩]

يرتقي خان عبر هذا الفيلم بأسلوبه وتفسيره لمفهوم وماهية السينما، متوصلاً إلى السينما التي تعبر عنه كفنان، وبعيداً عن ذوق ومزاج المتفرج الكسول والتقليدي.

---

[٩] محمد خان. مجلة الفنون المصرية. ديسمبر ١٩٨٦.

موعد على العشاء ـ ١٩٨٢

سعاد حسني + حسين فهمي + أحمد زكي + زوزو ماضي، إنتاج: أفلام الجوهرة، تصوير: محسن نصر، قصة: محمد خان، سيناريو وحوار: بشير الديك، مناظر: ماهر عبد النور، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

نموذج خاص ونادر للمرأة العربية

(موعد على العشاء)، يتجلى فيه أسلوب محمد خان السينمائي. ويؤكد مرة أخرى تطور موهبة خان الفنية، ومواصلة بحثه الدائم عن شكل جديد يصل به إلى المتفرج. فهو في هذا الفيلم يترك مساحة وحيزاً كبيراً لشخصياته للتعبير عما بداخلها، ويجعلنا نعشقها ونعيش عالمها الخاص والمليء بالتفاصيل الصغيرة والكبيرة، كما يقدم لنا فيلماً شفافاً وشاعرياً.

في فيلم موعد على العشاء، نكون أمام نموذج خاص ونادر للمرأة العربية، امرأة رقيقة شفافة وجميلة، ملامحها الهادئة تكشف عن مدى النعومة والبراءة التي في أعماقها. وهي تعيش في مجتمع متخلف، يفرض على المرأة الكثير من القيود والتقاليد، ويكبلها بأغلال لا تنتهي أبداً .. مجتمع لا يعترف بحرية المرأة الشخصية، ولا يعطي أي اهتمام لمشاعرها وبراءتها.

نوال (سعاد حسني) امرأة متزوجة من رجل أعمال كبير يدعى عزت (حسين فهمي)، وتعيش حالة فقدان الحرية الشخصية، وذلك

عندما تجبرها الظروف على هذا الزواج. لذلك ينتابها شعور دائم بأن والدتها قد باعتها لهذا الرجل وقبضت الثمن فلوسه. فهو رجل غني ومتسلط، يفضل أن يعيش عالمه الخاص ويسعى إلى النجاح في أعماله. نراه يهمل زوجته ويتركها تذبل وحدها في المنزل، وكأنها قطعة من ديكوره. ونراها كارهة له ولطريقته الشاذة للاستحواذ عليها، والتي تركت في نفسها جرحاً لا ينسى. فقد أكرهها على مشاركته الفراش وهي عذراء لإجبارها على الزواج منه، وهذا ما يبرر استمرار كراهيتها له وللمجتمع المحيط به. وهو مجتمع بورجوازي مزيف، همه الوحيد حضور المزادات واقتناء التحف وإقامة الحفلات الفاخرة .. مجتمع لا يتناسب مع شفافيتها ورقتها وبراءتها. لذلك تطلب الطلاق، اعتقادا منها بأنه كفيل بتحريرها من سجنها الذهبي المزيف. فبالرغم من أن طلاقها يأتي بعد معاناة نفسية قاسية، نتيجة تعرضها للاغتصاب الجسدي والنفسي، إلا أن فرحتها بحصولها على حريتها لا يوازيها أي شيء آخر. فهي تحاول أن تنسى كل ما مضى، إلا أن المجتمع المتخلف لا يتركها وشأنها.

فشخصية زوجها عزت تمثل هذا المجتمع المتخلف، شخصية نموذجية لرجل الأعمال المتسلط والقاسي، والذي لا يفرق بتاتاً بين تعامله مع السوق التجاري وبين تعامله مع المشاعر الإنسانية. شخصية مريضة ومعقدة ومصابة بعقدة حب التملك،

لدرجة أنه يعتبر زوجته من ضمن ممتلكاته، ومن المستحيل أن تكون لغيره، حتى بعد أن يطلقها، يعتقد أن هذا ما هو إلا حدث عرضي سيزول سريعاً وسيسترجعها ثانية. لكنه يفاجأ بتمسك نوال بحريتها وإصرارها بالبقاء بعيداً عنه. فيعود لمضايقتها من جديد لإجبارها على الرجوع إليه، خصوصاً عندما يعلم عن علاقتها الجديدة مع شكري (أحمد زكي)، ومن ثم زواجها منه. هنا يجن جنونه ويزيد إصراره على استرجاعها، حتى ولو أدى الأمر إلى ارتكاب القتل. حيث يكون زوجها شكري هو ضحيته، معتقداً بذلك أنه استطاع إزالة العقبة التي تعيق استرجاعه لنوال مرة ثانية.

تبقى شخصية شكري، والتي تأتي لتوضح جوانب أخرى هامة في شخصيتي نوال وعزت، وإن كانت تحمل ملامحها الخاصة. إننا هنا أمام فنان شاب يهوى الرسم، متخرج من كلية الفنون الجميلة.. فنان عاشق لفنه ويؤمن تماماً بأن الإبداع لا بد أن يكون بمعزل عن أي تدخل خارجي. لذلك يفشل في اتخاذ الفن كحرفة ويصبح فيما بعد الحلاق الخاص لنوال. وفي إحدى زيارات نوال لصالون الحلاقة، يراها والدموع تغطي وجهها، في واحدة من أزماتها النفسية مع زوجها عزت. يرق قلبه ويحاول الاقتراب أكثر منها، يزورها مرة لتقديم العزاء في والدتها، والتي تموت تحت يده في صالون الحلاقة، وتدفعه رغبته في التقرب منها بزيارتها مرة أخرى، وتتكرر

لقاءاتهما لتتطور العلاقة بينهما إلى حب جارف، وتكون تجسيداً للتجانس بين الشفافية والنقاء وبين الروح الفنانة، إلا أن زواجهما يأتي سريعاً ولضرورة أخلاقية واجتماعية أكثر منه لضرورة عاطفية طبيعية، اعتقادا منهما بأن ذلك سيوقف مضايقات عزت لهما.

في فيلمه هذا، يثبت محمد خان بأنه أحد المخرجين الشباب المجددين وأهمهم، فبالرغم من أنه يعمل في إطار السينما المصرية، إلا أنه حرص دوماً على تجديدها وتحسينها. فهو في (موعد على العشاء) أكثر اكتمالا من الناحية الفنية، حيث يتناول . مع بشير الديك . الثالوث التقليدي في الدراما، إلا أنه يختلف في طريقة معالجته له عن الآخرين. إنه هنا . ويجانب اهتمامه بشخصياته . يهتم بالتفاصيل الصغيرة، والتي ساهمت إلى حد كبير في تعميق الجوانب النفسية الداخلية لهذه الشخصيات. فمثلاً، نراه يتوقف طويلاً عند اللوحة التشكيلية التي تثير أشجان نوال، حيث نشاهدها تبكي من الأعماق عندما تخسرها في المزاد، لمجرد إحساسها بأن هذه اللوحة قريبة منها وترى فيها نفسها وطفولتها البريئة التي اغتيلت في مهدها. كما أن مشهد المرأة المعلقة من إحدى الشرفات ومن ثم سقوطها، يترك في نفس نوال أثراً كبيراً، وكأن مصيرها في هذا المجتمع سيؤول حتماً إلى نفس النتيجة. ولا يمكن أن ننسى لقطة تُظهر نوال وهي في المصعد الكهربائي، والتي تُعتبر تجسيداً صارخاً عن اختناقها

وسط مجتمع كهذا. كما أن حِرْصْ محمد خان على إظهار نوال في لقطات ومشاهد من وراء قضبان أو أسوار أو زجاج سيارات، إنما يمثل تعبيراً عن فكرة الحرية المفتقدة عند نوال وتجسيداً لحالتها النفسية والاجتماعية. فهي غير قادرة حتى على ممارسة حريتها الشخصية في اختيار شريك حياتها، وهذا . بالطبع . من أبسط الحريات العامة.

لقد استطاع خان من خلال فيلمه هذا أن يضعنا في جو رومانسي حزين، وعلى درجة كبيرة من الشفافية والشاعرية، وذلك . بالإضافة إلى موضوعه . باستخدامه الموفق لدرجات اللون والإضاءة والإكثار من عملية المزج الآلي للقطات، إضافة إلى الموسيقى المعبرة والمتجسدة في ضربات البيانو الناعمة والحزينة. وهو باستخدامه لكل هذه العناصر نجح في توصيل ما أراده.

يتحدث محمد خان عن هذا الفيلم: (موعد على العشاء مأخوذ عن خبر قرأته في الصحف في باب الحوادث وبنيت عيه قصتي. وأتناول في هذا الفيلم موضوع الحرية الشخصية للمرأة، وأصل إلى الخلاصة التالية: إن المرأة عندنا لن تتحرر أبداً للأسف، لأنها لكي تصبح حرة فعليها أن تحطم المجتمع وأن تحطم نفسها. وأنا أعتز بهذا الفيلم وأشعر بأنني تقدمت فيه من ناحية احتكاكي بالممثلين)[١٠]

---

[١٠] محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

نصف أرنب

١٩٨٢ـ

يحيى الفخراني + محمود عبد العزيز + سعيد صالح + هالة صدقي ، إنتاج: إيهاب الليثي، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان، سيناريو وحوار: بشير الديك، موسيقى: هاني شنودة، مونتاج: نادية شكري.

يعود محمد خان بفيلم (نصف أرنب) عام ١٩٨٢ إلى أفلام العنف والإثارة، ويقدم من خلاله عملاً مثيراً وممتعاً وسريع الإيقاع، يعد من أفضل ما قدمته السينما المصرية في مجال الحركة (الأكشن) منذ سنوات.

يتناول الفيلم رحلة شنطة تحوي نصف مليون جنيه، منذ خروجها من البنك وحتى ضياعها في النيل. ومن خلال هذه الرحلة تبرز لنا أحداث مثيرة وشخصيات كثيرة أعطت للفيلم طابعه البوليسي. فنحن أمام موظف بسيط يدعى يوسف (محمود عبدالعزيز)، يعمل في أحد البنوك وليس له دخل سوى راتبه الشهري. متخرج من الجامعة منذ خمس سنوات ويعمل على توفير عش الزوجية مع خطيبته التي تحلم بالشقة التي تظهر في إعلانات التليفزيون.

هذا الموظف.. نراه يستلف من زميله جنيه واحد ويرده أخر الشهر، بينما تمر تحت يده كل يوم ملايين الجنيهات. يتورط في إحدى عمليات عصابة للمخدرات بطريق الخطأ، وتدفعه رغبة خفية بالدخول في مغامرة خطرة ومجنونة من أجل نصف مليون جنيه. فهو

يعاني من الكثير من الضغوط الاقتصادية والاجتماعية، ويعيش حالة نفسية غير مستقرة من جراء ما يشاهده . على صعيد أسرته فقط . من تحولات سلوكية لمجارات الوضع السائد في المجتمع ككل. فوالدته تصر على سلك طرق ملتوية لطرد السكان الحاليين وزيادة الأجور، وتوافق على زواج ابنتها خريجة كلية الآداب من شاب ميكانيكي، ضاربة عرض الحائط بالتكافؤ العلمي والفكري بين الزوجين، في سبيل المال والثروة. أما رفاعي (سعيد صالح) فهو عضو صغير في العصابة ومضحوك عليه، وظيفته القيام بعملية التبادل بين الفلوس والمخدرات، دون معرفته بأنه يحمل الملايين ويأخذ بالمقابل جنيهات قليلة. هو أيضاً دفعته ظروفه الحياتية الاقتصادية الصعبة للدخول في هذه اللعبة القذرة والخطرة. أما في الجانب الآخر فيوجد الرؤوس الكبيرة في العصابة، الطبقة الجديدة التي أثرت بطرق غير مشروعة وبوسائل وأساليب مشبوهة، وأبرز هذه الأساليب ظاهرة الاتجار بالمخدرات، تجارة تدر الملايين، أو بالأحرى الأرانب بلغة هؤلاء الانفتاحيين، وعلى رأسهم سراج منير (يحيي الفخراني).

يسجل محمد خان في فيلمه (نصف أرنب)، ذلك التحول الخطير الذي حصل لتصرفات الناس وأسلوبهم في الحياة، فبعد أن كان هدفهم هو الوصول إلى حياة إنسانية كريمة، أصبح الآن الوصول إلى الحقائب المحشوة بالأوراق النقدية والجري وراء الربح

السريع والحلم بالثروة المزيفة، هو ما يسعون إليه اليوم. والفيلم لا يعالج هذه الفكرة بطريقة الوعظ والإرشاد المباشر، وإنما يبرزها من خلال مشاهد قصيرة وسريعة متفرقة هنا وهناك بين ثنايا الفيلم. فالإشارة إلى أسباب الثراء وأسباب الفقر تتجسد من خلال مشهد صرف سراج لشيك من فئة نصف مليون جنيه، وانتظار تلك العجوز المكسورة الخاطر لدورها في الطابور لاستلام حوالة بمبلغ مائة وعشرون جنيه فقط، مرسلة من ابنها المغترب في كندا. كما أن هناك مشهد معبر وذكي يجمع فيه محمد خان قادة عصابة تهريب المخدرات فوق إحدى العمارات الشاهقة حديثة البناء، ليطلون على القاهرة ذات العشرة ملايين نسمة، والغافلة عن هذه المخططات والصفقات المسمومة التي يقدمونها لهم كل يوم. أما مشهد إلقاء يوسف للحقيبة التي تحوي النصف أرنب في النيل، فهو يأتي تعبيراً عن أن ظاهرة الجشع من أجل الفلوس ليست بحاجة للغوص في قاع المجتمع لبحثها ومناقشتها، وإنما هي واضحة وظاهرة على السطح، فقط تريد من يتصدى لها بجرأة وأمانة.

أثبت محمد خان . في ثالث تجربة إخراجية لهذه النوعية من الأفلام . مقدرة أكبر في إثارة المتفرج وتشويقه ومفاجئته، إضافة إلى اهتمامه بشخصياته وبقضية اجتماعية خطيرة وهامة. وفي نفس الوقت لا ينسى عشقه لمدينة القاهرة وشوارعها، حيث يستغل جو

المطاردات لتصوير مشاهده في مناطق جديدة من القاهرة لم يسبق أن شاهدناها في الأفلام المصرية. كما أنه ينجح في السيطرة على أحداث فيلمه وحبكته الدرامية لإضفاء عنصر المتعة السينمائية للمتفرج. إلا أن هذا لا ينفي وجود ثغرات وسلبيات جاءت نتيجة للسرعة والعجلة في كتابة السيناريو.. حيث يعترف الكاتب بشير الديك عندما يقول: (الفيلم تم إعداد السيناريو له في ثلاثة أسابيع فقط، وكان الهدف من صنعه حل مشكلة مالية، فقد كان محمد خان يمر بأزمة مادية، وأنا أيضاً كنت في أشد الحاجة للفلوس، ومن أجل هذا صنعنا هذا الفيلم. وكان جهدنا يظهر في محاولة تقديم الموظف البسيط الذي يتعرض لمواقف صعبة ويجد نفسه فجأة داخل لعبة خطرة (...) وأعترف بأن الفيلم مكتوب بسذاجة وغير ناضج، وكان يمكن أن يظهر أفضل من هذا ألف مرة، لو أعيدت كتابة السيناريو أكثر من مرة)[١١]

---

[١١] محمد خان. مجلة الفيديو العربي. فبراير ١٩٨٤.

الحريف
١٩٨٣ ـ

عادل إمام + فردوس عبد الحميد + عبد الله فرغلي + نجاح الموجي، إنتاج: أفلام الصحبة، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان+بشير الديك، سيناريو وحوار: بشير الديك، موسيقى: هاني شنودة، مونتاج: نادية شكري.

سيمفونية حزينة واقعية

فيلم (الحريف)، محطة جديدة لمحمد خان في بحثه عن أطر جديدة لمحتوى أفلامه، حيث ينجح في كسر إحدى دعامات السينما التقليدية في مصر .. إنها الحدوتة، وذلك بعد أن بدأت روح التجريب والابتكار تظهر لديه في فيلمي (موعد على العشاء، طائر على الطريق). أما في (الحريف) فهو يعلن ثورته على الحدوتة ويتحرر من قيودها. فبعد أن كانت الحدوتة من مقدسات الفيلم المصري، بدت عند محمد خان عاملاً مساعداً للتوصيل لا أكثر، واتضح أكثر محاكاته لشخصياته والغوص في أعماقها ونقل أحاسيسها واضطراباتها، جاعلاً من التفاصيل الصغيرة والكثيرة المحيطة بالشخصيات، أسلوباً جديداً وخلاقاً لإضفاء أبعاد إنسانية عميقة وصادقة عليها.

إن (الحريف) عبارة عن سيمفونية حزينة عن العالم السفلي للمدينة، ينزل به محمد خان إلى قاع مدينة القاهرة .. إلى حواريها

وأزقتها الضيقة، ليكشف عن الإنسان المصري المسحوق، والذي يعاني من الفقر والكثير من الإحباطات النفسية والاجتماعية، نتيجة مقاومته لطوفان المدينة الكبيرة. إن محمد خان يكشف في هذا الفيلم عشقه وتعاطفه مع البسطاء ساكني هذه الحواري والأزقة، أكثر من عشقه للحواري والأزقة نفسها. إنه يضعنا أمام نماذج بشرية تعيش على هامش المدينة، بكل إحباطاتها وأزماتها والنفسية والأخلاقية والعاطفية.

(الحريف) يضعنا أمام فارس آخر من فرسان محمد خان، يشبه إلى حد ما فارسه في (طائر على الطريق). ففارس (عادل إمام) هنا إنسان بسيط وفقير يعيش حجرة حقيرة فوق سطح إحدى البنايات الشاهقة، يعمل في ورشة لصنع الأحذية، إضافة إلى أنه يحترف لعبة الكرة الشراب، والتي يمارسها في الشوارع والساحات العامة.

يعيش فارس أزمة عاطفية مع مطلقته دلال (فردوس عبد الحميد)، التي يحبها وابنه الذي يعيش معها بحكم المحكمة. وهي ترفضه لمعاملته العنيفة لها، إضافة لفشله المادي. وبالرغم من أنه يشعر برغبة في العيش معها وابنه تحت سقف واحد، إلا أنه عاجز عن ضمان عيشة مستقرة لهما، خصوصاً عندما يتعرض . فيما بعد . للإهانة والطرد من عمله. كما أنه يقضي بعض الليالي في التخشيبة

إثر اتهامه بقتل جارته الثرية. يتهمه الضابط بأنه رجل عنيف، فقد سبق أن ضرب زوجته ومدربه في النادي من قبل. وهذا صحيح، ولكن برغم العنف الذي يحمله فارس، إلا أنه في المقابل لطيف المعاشرة في معاملة من حوله، فظروفه الصعبة هي التي تضطره لاستخدام هذا العنف الكامن في داخله. وإثناء التحقيق نتعاطف بشكل مؤثر مع فارس، إثر الطريقة الاستفزازية التي يستخدمها الضابط في التحقيق، والتي تشحننا ضد هذه النوعية من المحققين الذين دائماً ما يوجهون أصابع الاتهام لهذه الطبقة ويحتقرونها.

ومأساة فارس تكمن في أنه يعي ويدرك تماماً لكل ما يدور حوله، ولكنه لا يستطيع التوائم مع محيطه. فهو يحمل في داخله طاقة رهيبة من التمرد على كل ما يحيط به من فشل وإحباطات .. فهو متمرد على سيطرة صاحب ورشة الأحذية .. ومتمرد على زوجته رغم حاجته إليها والى ابنه .. ومتمرد على زميلته في العمل سعاد (زيزي مصطفى) التي تسعى بإيحاءاتها المغرية لمشاركته الفراش، إلا أنه غالباً ما ينفر منها رغم حاجته إلى إفراغ كبته الجنسي الذي يفرضه عليه المجتمع .. كما نراه يتمرد أيضاً على متعهد مبارياته المعلم رزق (عبد الله فرغلي) عند شعوره بأنه يستغله ويستغفله، وبالتالي يتمرد على لعبته ومصدر عيشه، هذا بالرغم من أن الملعب هو الشيء الوحيد الذي يشعره بقيمته في هذا المجتمع، يشعره بأنه

أكثر من عامل مهمل في ورشة للأحذية. فالحشود الكبيرة من عشاق تلك اللعبة جاءوا لمشاهدته والهتاف باسمه والتصفيق من أجله، وهو ما يجعله يشعر بالتفوق على كل ظروفه القاسية. أما خارج الملعب فالفشل والإحباط يلاحقانه في كل مكان، في علاقته بابنه وفي علاقته الإنسانية بوالده الذي لا يستطيع التواؤم معه، علاقته بالناس بشكل عام تقوم على الرفض من جانبه، فهو يعيش في وسط كم هائل من الشخصيات المحبطة ، ومن الطبيعي أن تنعكس عليه إحباطاتها هذه.

فارس نموذج صارخ للتمرد، لكنه ليس نموذجاً فوضوياً، إنما هو إنسان يمثل خليطاً من المشاعر والأحاسيس والمتناقضات، بين الجد واللامبالاة، الفقر والإسراف، العنف والرقة، الشهرة والوحدة، الكرامة والإحباط. كل هذا يجعله يعيد النظر في أسلوب حياته ليكشف في النهاية استحالة الاستمرار هكذا في هذه الحياة القاسية التي يعيشها. لذلك نراه يستجيب لعرض صديقه القديم بالعمل معه في التهريب، رغبة منه بلم شمل العائلة الصغيرة وتوفير احتياجاتها.

(الحريف) ـ الذي كتبه بشير الديك أيضاً . يقدم صورة سينمائية صادقة للبطل المهزوم والمحاصر. وبالرغم من أن الفيلم قد اهتم أكثر بشخصية فارس، إلا أن هذا الفارس لا يعيش وحيداً في هذا الواقع، بل في بيئة شعبية تمثل قطاعاً كبيراً من المسحوقين

أمثاله. فهناك شخصية جاره (نجاح الموجي) الذي يعاني من الفقر الشديد وعجزه عن إعالة زوجته وأولاده وتضطره هذه الظروف لارتكاب جريمة قتل. وشخصية سمسار العربيات والمباريات الوصولي (عبدالله فرغلي) الذي يستغل فارس أيما استغلال، ضارباً عرض الحائط بالزمالة والقيم والأخلاق في سبيل الحصول على المال. وهناك أيضاً جارته التي تمارس الدعارة وتتمنى قضاء ليلة واحدة مع رئيس مجلس الإدارة، والتي يستسلم لإغراءاتها فارس وهو في حالة حزن ويأس شديدين. كذلك هناك الوافد الجديد من القرية (حمدي الوزير) الريفي البسيط والطيب، الذي يحاول تكييف نفسه للتعامل مع هذه المدينة الكبيرة، إلا أنه يضيع في دوامتها الواسعة وينجرف مع التيار اليومي للمدينة. أما رواد المقهى الذين يتردد عليه فارس، فهم كثيرون ويملئون المقهى، ولكل منهم شخصية قائمة بذاتها بكل آمالها وآلامها إحباطاتها. أمثال كابتن كرة القدم العجوز الذي يظل يحكي عن أمجاده الماضية مع الرياضيين القدامى ويتحسر عليها، ويمنعه كبرياؤه من الإفصاح عن حاجته للمال لمواجهة متطلبات الحياة الصعبة.

قطعاً ليس هؤلاء فقط هم شخصيات (الحريف)، فالفيلم فيه كشف هائل ورائع لقاع المدينة وشخصياتها، فكل شخصية تقول شيء وتعبر عن صورة بشعة لهذه البيئة، صاغها السيناريو عبر

مشاهد سريعة الإيقاع لتؤدي وظيفة درامية هامة في عملية شحن المتفرج للتأفف من أوضاع هذه النماذج البشرية والتعاطف معها في آن واحد.

وفي حديث لمحمد خان عن فيلمه هذا، قال: (انظر إلى الحريف، كان يلهث مخنوقاً من ضغط فوضى السلبية. الضغط بهذه الشخصيات يخرج النقاء والحب خالصين. فأنا أؤمن بإيجابية المتفرج، وعندما أقدم عملاً سلبياً لا أدعو إلى تكريس السلبية والعجز، ولكن أدعو المتفرج إلى أن يستنكر الموقف)[١٢]

محمد خان في فيلم (الحريف) يقدم تجربة سينمائية هامة وجريئة تعتبر من أكثر التجارب تطرفاً في السينما المصرية، وهو بالطبع تطرفاً إيجابياً يدعو ويحرض للخروج على ما هو سائد ومستهلك من أنماط وشخصيات تقليدية.

---

[١٢] محمد خان. مجلة الكواكب المصرية. ٣٠ أكتوبر ١٩٨٤.

خرج ولم يعد

يحيى الفخراني + ليلى علوي + فريد شوقي + عايدة عبد العزيز، إنتاج: ماجد فيلم، تصوير: طارق التلمساني، سيناريو وحوار: عاصم توفيق، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

من خلال متابعتنا لأفلام محمد خان السابقة، نلاحظ ذلك الاهتمام الذي يوليه هذا المخرج المتميز للمدينة كمكان لأغلب أفلامه. فالمدينة عنده هي عنصر هام ومشارك في الحدث، وشخصية لا تقل أهمية عن بقية شخصيات الفيلم. والمدينة في أفلامه لبست فقط خلفية للأحداث، إنما هي اكبر من ذلك. انه يقدمها بشوارعها وأزقتها الضيقة، يقدمها بكل تناقضاتها واحباطاتها. وليس فيلمه (الحريف) إلا مثالاً فقط يوضح تماما مدى التعلق والعشق الشديدين من محمد خان للمدينة.

وبالرغم من كل هذا العشق والولع بالحياة في المدينة، إلا إن محمد خان في فيلمه التالي (خرج ولم يعد) ـ الذي قدمه عام ١٩٨٤ . يدعو بشكل غير مباشر طبعا للهرب من المدينة إلى الريف. ربما تبدو هذه الدعوة خيالية ورومانسية بعض الشيء، إلا أن مخرجنا – بدعوته هذه – يضع بطله أمام نموذجين للحياة ..

المدينة بكل ما تحويه من أزمات و احباطات، والريف بما يمثله من جمال وعفوية وبساطة، ويدعوه بالتالي للهرب من متاعب وضجيج المدينة إلى مكان هادئ يخلو من كل ذلك.

يأخذنا محمد خان مع بطله عطية (يحمى الفخرانى)، لنتابع رحلة هذا الشاب في بحثه عن أسلوب جديد للحياة، بعد أن ظلمته المدينة. ورغم انه موظف بسيط في أرشيف إحدى الوزارات، يحلم بأن يصبح مديرها العام حتى لو اقتضى ذلك عشرين عاما من الانتظار.. فهو يسكن منزل آيل للسقوط في إحدى حواري القاهرة الفقيرة، وبسبب أزمة الإسكان، نراه يؤجل زواجه من خطيبته لمدة سبع سنوات. ولكنه إزاء تهديد والدة خطيبته بفسخ الخطوبة، ويقرر الذهاب إلى الريف ليبيع قطعة أرض يملكها هناك كحل لأزمة الشقة هناك في الريف. إنما لظروف طارئة، يمكث فترة ليست بالقصيرة، يتعرف خلالها على كمال بيك (فريد شوقي) وابنته خيرية (ليلى علوي) اللذين يوقظان في داخله حب الجمال والطبيعة، ويغريانه بالمكوث معهما في الريف، هنا يجد نفسه في صراع داخلي بين العودة إلى المدينة التي اعتاد على الحياة فيها رغم قسوتها، وبين الاستقرار في القرية التي جذبته ببساطتها وطبيعتها الساحرة والخلابة. في النهاية يحسم هذا الصراع لصالح الريف الذي وجد نفسه فيه بجانب خيرية التي أحبها.

بهـذه الفكـرة البـسيطة جـدا والتـي اسـتوحاها السيناريـست (عاصم توفيق) من رواية (براعم الربيع) للكاتب هـ.أ. بيتش يحاول محمـد خـان إقناعنـا بطرحـه الهروبـي هـذا، وذلـك عنـدما يظهـر لنـا المدينــة بــصورة بــشعة ومخيفــة، والريــف بــصورة جميلــة ومــشرقة ورومانسية. حيث يضع بطله في بيئة شعبية فقيرة، ويتابع بكاميراته . وبلقطات كبيرة ومجسمة . التصدعات والـشقوق في البيـت الـذي يـسكنه، والمـاء الملـوث الـذي يـصل إليـه. هـذا إضـافة إلى اللقطـات ذات الإيقـاع الـسريع في مـشهد خروجـه صـباحاً مـن البيـت وعبـوره الأزقة حتى وصوله إلى مكان عمله.

فـي هـذا المـشهد الـذي يبـدو أشـبه بـشريط تـسجيلي ينـبض بالحيـاة الواقعيـة اليوميـة، يـستخدمه محمـد خـان للتعبـير عـن البـؤس والفقـر والتلـوث الـذي يعيـشه عطيـة فـي المدينـة. نـشاهده يحـاول تجنـب الرائحـة الكريهـة المنبعثـة مـن القمامـة المتكومـة علـى جـانبي الأزقة والطرقـات، ويحـاول كـذلك تفـادي الاختنـاق من جـراء الغبـار ودخـان الـسيارات الـذي يكـاد يمـلأ رئتيـه. هـذا إضـافة إلى المحـيط الاجتمـاعي والـوظيفي الـصعب، والشخـصيات المنفـردة والاسـتفزازية التي يتعامل معها يوميا (زميله في العمل، أم خطيبته، وحتـى خطيبتـه نفسها) .. كل هذا، لابد أن يعطي انطباعا للمتفرج، بأن هذا الـشاب يعيش حياة صعبة ويعاني من احباطات كثيرة غير قادر علي تجاوزها.

ثم بعد ذلك، ينقلنا، محمد خان مع عطية إلى الريف، إلى الطبيعة الجميلة والسارة، ليضعنا في مقارنة بيئية غير متكافئة. فعطية، بعد أن تعود أن يتنفس الهواء النقي ويتنقل وسط الحقول ليمارس هوايته القديمة، ويستعيد كذلك توازنه النفسي والعاطفي. وعندما يلتقي بخيرية يرفض العودة إلى المدينة ومواجهة كل أزماتها، في مقابل التضحية بكل هذا السحر والنقاء في الريف.

صحيح بأن محمد خان قد نجح في كسب تعاطف المتفرج مع بطله عطية، وذلك عندما سخر كافة أدواته الفنية والتقنية لتجسيد فكرة الصراع بين المدينة والريف، إلا انه جسد هذا الصراع بشكل لا يرتبط بالواقع الاجتماعي والاقتصادي، و إنما جعله محصورا في البيئة فقط. فالصراع هنا لا يتم بين طبقات اجتماعية أو أفكار متباينة أو حتى بين قيم أخلاقية أو فلسفية، فبدلاً من الدعوة إلى الالتصاق بالإنسان في كل مكان، في الشوارع والمصانع والبيوت بما فيها الطبيعة، نرى محمد خان يكتفي ويصر على إلباس المدينة ثوب الشر والريف ثوب الخير.

ثم لا يخفى علي المتفرج ملاحظة الاختلاف المتباين للسرد الدرامي في البيئتين، ففي المدينة نجد الكابة والحزن يسيطران على المكان وشخصياته، بينما في الريف يتجه السيناريو اتجاها آخر، وذلك عندما يضيف عنصري الفرح والكوميديا على الأحداث

الدرامية، حتى يضمن أيضا انحياز وتعاطف المتفرج لفكرة الفيلم وبطله عطية. أيضا محمد خان كمخرج . في فيلمه هذا . لا ينحاز إلى الريف مضموناً فحسب، بل وحتى تقنياً وجمالياً، ففي مشاهد المدينة نلاحظ التركيز على استخدام الإضاءة المعتمة واللقطات الكبيرة لإبراز العيوب، هذا إضافة إلى المونتاج السريع والمتوتر لكي يعطي إيقاعاً حادا للسرد الدرامي. أما في مشاهد الريف فنجد اللقطات عامة واكثر جمالاً في أغلبها، والإضاءة ساطعة والألوان تمتاز بالشفافية إضافة إلى تجنب السيناريو إظهار أي شخصية شريرة أو غير مستحبة، وإبراز شخصيات تتحرك في تلقائية معتادة بلا تذمر أو مشاكل أو هموم.

ومما لاشك فيه أن محمد خان كان واعيا لكل ذلك، كما جاء في تصريحاته الصحفية .. فهو في هذا الفيلم يقدم محاولة للتعبير عما يؤرقه كفنان يحمل رؤية فنية وسينمائية خاصة وذاتية. كما انه قدم فيلماً ذو إطار رومانسي مطعم بالكوميديا، استطاع من خلاله الوصول إلى قلب وعقل المتفرج العادي، بعد أن كانت أفلامه السابقة لا تلقى رواجا جماهيريا. فهذا المتفرج قد تعرض لعملية تشويه من قبل الأفلام المصرية الهابطة، ووجد نفسه الآن أمام فيلم يقدم له كوميديا خفيفة ونظيفة نابعة من الموقف أو الحدث الدرامي أساسا، إضافة إلى أن الفيلم امتاز بالتلقائية والسلاسة وبالحوار

اللماح والمتدفق.

أخيرا، وبغض النظر عن اختلافنا مع ما جاء في المضمون، فان فيلم (خرج ولم يعد) عمل جميل يتخلى فيه محمد خان عن نظرته الحزينة التي ضمنها جميع أفلامه السابقة. صحيح بان الفيلم قد ظهر بشكل يختلف عما هو سائد وتقليدي، إلا انه في نفس الوقت لا يشكل خطوة متقدمة لمحمد خان كرؤية فكرية وفنية حيث كان بعيدا . إلى حد ما. عما وصل إليه من تجديد ورؤية سينمائية متطورة في فيلمه الأسبق (الحريف).

يقول خان: (لو تحدثنا عن خرج ولم يعد، أعتقد أنه تمت فلسفته أكثر مما يجب. وأنا أنجزه كنت أحس أنني أعمل قطعة من الشيكولاتة، الفيلم بالنسبة لي له مذاق وطعم وفيه جديد أيضاً. في هذا الفيلم أحترم الموظف المطحون في المدينة ولجوءه إلى الريف بشك كوميدي ساخر. أنا لا تخصني بالمرة مسألة العودة إلى الريف لأضعها كمانشيت في نهاية الفيلم، لأنني لم أكن ولا أريد أن أكون مصلحاً اجتماعيا، أنا فنان أعبر عما يؤرقني في الحياة من عيش، إن ذلك يؤرق غيري أيضاً، وبالتالي يتجاوب معه !!)[١٣]

وفي حديث آخر يقول خان: (يقولون أن الريف جنة في الفيلم، أقول نعم أردت ذلك، أردت المبالغة لأوصل الفكرة بطريقة

---

[١٣] محمد خان. جريدة الوطن الكويتية. ٣ يناير ١٩٨٨.

معينة ولإظهار المفارقة الساخرة، لكن لا تنسوا أن البطل حين يطأ بقدميه للمرة الأولى يجدها في مخلفات حيوانية، ولا تنسوا نهايته. ميزته في نظري هي تلقائيته وتدفق حواره السلس جداً، بلا اللدغات الدرامية المعهودة !!)[١٤]

---

[١٤] محمد خان. مجلة الفنون المصرية. ديسمبر ١٩٨٦.

خرج ولم يعد

فاروق الفيشاوي + مديحة كامل + ممدوح عبد العليم + أ. عبد الوارث، إنتـاج: الأصـدقاء فـيلم، تـصوير: طـارق التلمـساني، قـصة: محمـد خان+رؤوف توفيق، سيناريو وحوار: رؤوف توفيق، مونتاج: نادية شكري.

عـام ١٩٨٥، عـاد محمـد خـان وقـدم فيلمـه (مـشوار عمر)، ليواصل بحثه عن الجديد الذي توقف عنده في فيلم (الحريف).

فـي هـذا الفـيلم بالـذات تبـدأ اهتمامـات محمـد خـان بالتحولات الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع، حيث يتناول تأثيراتها النفسية على الإنسان المصري، بأسلوب سينمائي جديد وخلاق وغير مباشر في نفس الوقت. فهو هنا يتناول قضية اجتماعية هامة وخطيرة.

وقـضية الفـيلم، هـي قـضية الـشباب الفاقـد لكـل الأحـلام والطموحات والذي ينحدر من سلالة الطبقة البورجوازية الجديدة، التي أثرت ثراء سريعاً في ظل سياسة الانفتاح الاقتصادي، وساهمت بشكل كبير في بروز المجتمع الاستهلاكي. ومن ثم ظهرت ثروات مادية ضخمة وخيالية .. ثروات تحطمت فوقها كل أحلام وطموحات أبناء هؤلاء الانفتاحيين الأثرياء. حيث لم يعد هؤلاء الشباب في حاجة إلى الحلم بالحصول على سيارة مثلاً.. أو الحاجة للدخول في

أية مشاريع استثمارية لضمان المستقبل، فكل شيء سهل وميسور وفي متناول أيديهم. ومع ضياع الحلم والطموح لدى هؤلاء الشباب، أصبحوا يفتقدون لأي هدف حقيقي واضح، وإنعدمت في داخلهم روح تحمل المسئولية، كما أصبحوا يعيشون على هامش هذه الحياة.

هذا ما قدمه محمد خان ورؤوف توفيق (كاتب السيناريو) من خلال فيلمهما هذا، وذلك عندما أخذانا مع عمر (فاروق الفيشاوي) في مشوار مليء بالمفاجآت استغرقت أحداثه ثمان وأربعون ساعة فقط. فعمر هذا هو ذلك الشاب الذي يملك كل شيء دون أن يؤدي أي شيء. فبالرغم من أنه يحمل مؤهلاً جامعياً إلا أنه لا يجد ضرورة لأن يعمل، معتمدا علي ثروة والده تاجر المجوهرات في تأمين حياة رغدة وسهلة له. ولهذا نراه شاباً مدللاً ومستهتراً وغير مسئول، لا يخطط للوصول إلى هدف معين ويعيش حياته بلا معنى بعيدة عن الاستقرار الاجتماعي والنفسي. فهو يملك سيارة فخمة وثمينة اشتراها له والده .. هذه السيارة بشكلها وطرازها الأخاذ تتحدى كل من يراها، وتترك في عيونه نظرة هي مزيج من الحسد والإعجاب، وهي بالطبع جزء لا يتجزأ من شخصية عمر، لا يعيش إلا بها ولها، ولا يتركها إلا ليعود إليها. فكل أحداث الفيلم تسير بشكل متواز معه ومعها، لذلك تظل ماثلة أمامنا دائماً حتى عندما تسرق، وذلك عندما نلاحظ التغيير المفاجئ الذي يحدث لشخصية

عمر بسبب فقدها، وكأنما يفقد بذلك كل مكونات شخصيته.

يتعرض هذا الشاب للاستجواب من قبل فتاة (سمية الألفي) كانت تربطه بها علاقة عاطفية عندما كان يسكن نفس الحي الشعبي الذي تسكنه، وقبل أن ينتقل إلى حي آخر أنيق يناسب مركزه المالي، ناسياً أصوله الاجتماعية وناسياً جيرانه ورفاقه. هذه الفتاة تحاول استفزازه عندما تواجهه ببعض الحقائق التي لا يرغب في مواجهتها. ولكن هذه اللحظة ليست هي محور الفيلم، بل يتجاوزها محمد خان سريعاً باعتبارها بداية الامتحان الصعب والتجربة الحياتية الهامة التي يعدها لعمر .

يبدأ عمر مشواره الإجباري بتوصيل صندوق مجوهرات إلى طنطا حيث كلفه والده بذلك. فماذا يصادف في مشواره هذا؟ نراه يلتقي بشخصيات ونماذج إنسانية كثيرة.. نماذج تجسد حالات ومواقف كثيرة وترصد الكثير من التحولات والتطلعات الاستهلاكية المستجدة، يتعرف من خلالها على سلوكياتهم وممارساتها. في البدء يلتقي بشاب قروي اسمه عمر أيضاً (ممدوح عبدالعليم)، شاب بسيط فقير وساذج، ليست لديه طموحات من أي نوع، مستسلم لقدره بالعمل في محطة بنزين حيث يلتقيه عمر الأول عندما ينفذ بنزين سيارته. لكنه يقبل بسرعة عرض عمر له بمصاحبته في مشواره

وتوفير عمل مناسب له في القاهرة، وذلك رغبة منه في تحقيق حلمه بالتخلص من حالة الفقر والواقع الصعب الذي يعيشه، وذلك رغم معارضة والده الفلاح لفكرة السفر.

كما يلتقي عمر بسائق الشاحنة (أحمد عبدالوارث) الحرامي الحاقد على مجتمعه، هذا المجتمع الذي علمه أن يكره ويقتل ويتحدى كل القوانين. أيضاً هناك نجاح (مديحة كامل) المرأة التي دفعتها ظروفها إلى الانحراف. والكثير من الشخصيات والأحداث والتفاصيل الصغيرة، التي جعلت من هذا المشوار عبارة عن تجربة ذاتية هامة ومؤثرة يكتسبها عمر في النهاية عندما يجد نفسه وحيداً ضائعاً ويائساً داخل سيارته المحطمة فوق صخور شاطئ البحر المهجور. هنا يجد نفسه في مواجهة ذاته، فأما أن يعيد النظر في مشوار حياته القادمة، أو يكرر المشوار ذاته. فالفيلم لا يوضح لنا ذلك، لكننا نشعر بأن تغييراً كبيراً سيطرأ على حياة عمر، يتبعه تغيير في مواقفه وعلاقاته ورؤيته للحياة.

محمد خان في فيلم (مشوار عمر) يقدم تجربة سينمائية جريئة طموحة وغير تقليدية بالنسبة للسينما المصرية. ويتضح ذلك منذ اللقطة الأولى .. منذ الدقائق الأولى. حيث يضعنا أمام شخصيته الرئيسية مباشرة، ومن خلال لقطات سريعة وخالية من أية ثرثرة حوارية، مختصراً بذلك كل من يمكن أن يقال من شرح وتقديم

مطول عودتنا عليه الأفلام المصرية التقليدية. كما لا يفوتنا أن نشير إلى أن محمد خان قد جعل من نجاح وعمر الثاني شخصيتين مساندتين للشخصية المحورية، حتى يبرز ما في أعماق الأخيرة من متناقضات سلوكية أخلاقية ونفسية. وهو لا يتخذ موقفاً مباشراً من هاتين الشخصيتين، فهما مناسبتان لظروف ذاتية وموضوعية، ولكنه يعرض مبرراتهما بشكل صادق وموضوعي، تاركاً للمتفرج الحرية في إصدار الحكم عليهما، هذا بالإضافة إلى أن محمد خان هنا لا يعتمد على الحدوته التقليدية المتمثلة في الحبكة البسيطة لسرقة المجوهرات من السيارة، والمحاولة اليائسة لاستعادتها، وإنما يهتم اهتماما خاصاً بشخصياته وما تصادفه من أحداث ومواقف، بغية التعبير عن وجهة نظره ورؤيته السينمائية إزاء تلك الشخصية البورجوازية الطفيلية التي برزت بشكل واضح في مجتمع الانفتاح الاقتصادي الاستهلاكي. ثم أننا نراه هنا قد استغنى تماماً عن الموسيقى التصويرية واكتفى بصوت إذاعة مونت كارلو منطلقاً من داخل السيارة بما يحويه من أخبار وحوار مع نجوم المجتمع وأغنيات وموسيقى الروك أند رول. وبالطبع لم يأت هذا الاختيار اعتباطيا، بل جاء تعبيراً عن جو الانحباس لدى عمر وتعلقه بهذه السيارة.

أما نهاية الفيلم فقد كانت منطقية إلى حد كبير، حيث نلاحظ

ابتعاد محمد خان عن النهايات الملفقة ذات الحلول النمطية السهلة. فنحن نرى عمر وقد قذفت به ظروف مشواره في مكان مهجور، بعد أن نجح سائق الشاحنة في سرقة المجوهرات، وعاد عمر الثاني إلى مكانه الطبيعي وهو العمل في الأرض، بعد ضياع أحلامه وتبخرها. وواصلت نجاح مسيرتها الخاصة جداً. وكما عودنا خان في جميع أفلامه، انطلق بكاميرته إلى الأجواء الرحبة والحياة العادية لتكون شاهدة على ما يدور ويحدث أمامها من حالات ومواقف ناقلة لكل الانفعالات والممارسات الصادرة من شخصيات الفيلم، ونجحت بالفعل في تجسيد كل ذلك بأمانة وصدق وتلقائية منسابة غير مقحمة بقيادة مدير التصوير طارق التلمساني.

وأخيراً .. نؤكد من جديد بأن فيلم (مشوار عمر) يعتبر علامة بارزة وهامة ليس في مشوار محمد خان السينمائي فحسب، بل في مسيرة السينما المصرية.

عودة مواطن

ـ ١٩٨٦

يحيى الفخراني + ميرفت أمين + أحمد عبد العزيز + شريف منير، إنتاج: يحيى الفخراني، تصوير: علي الغزولي، سيناريو وحوار: عاصم توفيق، مناظر: إنسي أبوسيف، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

منذ فيلم (مشوار عمر) والأفلام التي تلته، بدأ الاهتمام بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية يتضح أكثر لدى محمد خان. فها هو في فيلمه التالي (عودة مواطن) ـ الذي قدمه عام ١٩٨٦ .

يتناول ظاهرة اجتماعية تعتبر من الظواهر الهامة التي شهدها المجتمع المصري خلال العقدين الأخيرين، ألا وهى ظاهرة السفر للعمل في الخارج. وهى قضية شغلت ومازالت تشغل قطاعا كبيرا من أفراد المجتمع المصري، خصوصا الطبقة الفقيرة والمتوسطة والساعية اكثر من غيرها لتحسين مستواها الاقتصادي والمعيشي. علما بأن هذه القضية قد أحدثت خلخلة في كيان البيت المصري على المستوى الاجتماعي والمستوى الأخلاقي أيضا، وذلك لبروز المزيد من التطلعات لتحقيق المزيد من الأمان الاقتصادي.

محمد خان والسيناريست عاصم توفيق، في فيلهما هذا يقدمان إدانة لأفراد الطبقة المتوسطة ومثقفيها كما يدينان ظروف المجتمع وتحولاته وذلك من خلال تناول شريحة من المجتمع تتمثل

في عائلة شاكر (يحيى الفخراني).

يبدأ الفيلم بعودة شاكر إلي وطنه وعائلته بعد غربة دامت ثمان سنوات محملا بأحلام كثيرة عن الاستقرار ولم شمل العائلة من جديد وتعويض اخوته عن غيابه الطويل عنهم. لكنه يصدم كثيرا بما حدث حوله من متغيرات وتحولات علي صعيد الأسرة والمجتمع بشكل عام. فأفراد الأسرة الأربعة كل منهم يعيش عالمه الخاص والمعزول عن الآخر ويعيشون حالة من الاغتراب الشديد رغم وجودهم تحت سقف بيت واحد.

الأخت الكبرى فوزية (ميرفت أمين) كانت ترعى شئون البيت في غياب شاكر لكنها بعد عودته تنجح في تحقيق حلمها القديم بمشروع مصنع حلويات، وتنخرط في عالم التجارة مستقلة بعالمها وشخصيتها كسيدة أعمال وتعيش بمفردها. والصغرى نجوى (ماجدة زكي) خريجة الجامعة تعمل مضيفة في أحد الفنادق مستقلة بشئونها وشخصيتها، وتخطط للزواج من أحد زملائها في العمل رافضة لأي تدخل من أحد في خصوصياتها. أما شقيقاه، فالأول إبراهيم (أحمد عبد العزيز) يعيش حالة اكتئاب اثر انتظاره الطويل لقرار توزيع القوى العاملة بعد تخرجه من الجامعة ويحاول التغلب على هذا الانتظار بلعب الشطرنج وابتلاع الحبوب المهدئة ليعيش في حالة من الغيبوبة الدائمة توصله لمرحلة الإدمان وتعاطى ابر المخدرات يدخل على

أثرها المستشفى. أما الأخ الأصغر مهدى (شريف منير) الطالب الجامعي فهو يتخذ من هواية تربية الحمام ستارا لنشاطه السياسي في أحد التنظيمات السرية إلى أن ينكشف أمره ويعتقل.

وأمام كل هذه التحولات يقف شاكر مذهولا وهو يرى تفكك الأسرة وانهيار القيم العائلية ويعيش حالة من اليأس والحزن الشديدين لمجرد إحساسه بأنه المسئول عما حدث لاخوته وشعوره بالعجز عن فعل أي شئ إيجابي.

عند (عودة مواطن) نكون أمام شخصية غير قادرة علي التآلف مع الوضع الجديد والسائد في المجتمع. فبالإضافة إلى التحولات التي أصابت أفراد أسرته يصطدم شاكر أيضا بتحولات المجتمع ككل، حيث بروز أخلاقيات وسلوكيات جديدة أثرت فيه شخصيا وأدت إلى فقدانه لعمله وحبيبته وشقته. إننا أمام شخصية ضعيفة وعاجزة وسلبية رغم محاولاتها لأن تكون إيجابية في مواجهتها لكافة هذه الظروف المستجدة، فنرى شاكر على استعداد لتقديم كل أمواله التي عاد بها من الخارج في سبيل تحقيق ذلك، غير أن الأموال ليست هي الحل ولن تكون، فهو أمام غول كبير اسمه مجتمع ما بعد الانفتاح، والحل لابد أن يأتي بشكل تراكمي من المجتمع نفسه إضافة إلى التكوين السيكولوجي والضعيف أساسا لشخصية شاكر، وهى شخصية غير قادرة على اتخاذ موقف متشدد

من بعض ما يدور حوله، فهو رغم دراسته للقانون إلا انه يخاف الشرطة والمحاكم ويميل إلى معالجة مشاكله بعيدا عن كل تلك القنوات لذلك يكون قراره بالسفر مرة أخرى إعلان عن عجزه عن مواجهة الظروف الصعبة المحيطة به، وغم إحساسه بأن المسئولية الملقاة على عاتقه كبيرة هذه المرة. فاخوته اصبحوا بحاجة إليه اكثر من أي وقت مضى. هذا الإحساس يجعله مرة أخرى يقف عاجزا عن الحركة في المطار، فلا هو قادر على السفر والهروب من المشاكل والمسئولية ولا هو قادر على البقاء ومواجهة كل تلك الظروف.

(عودة مواطن) فيلم متكامل من الناحية الدرامية، حيث يقدم لنا شخصيات مرسومة بعمق ومدروسة بعناية وحذر، ويتابع تطوراتها النفسية بشكل مقنع ليس فيه أي ابتذال أو تجن. كما إن الحدث الدرامي اكتسب قدرا من الجاذبية الشعرية. ورغم بطء السرد الدرامي للفيلم إلا أن ذلك لم يؤثر على سير الحدث وأهميته. كما إن السيناريو ابتعد عن الأسلوب التقليدي في بناء الشخصيات والأحداث، وقدم أسلوبا جديدا إلى حد ما على السينما المصرية وعلى المتفرج العربي. وقد حرص المخرج محمد خان على وضع شخصياته في أماكن تصوير مناسبة تماما مما كان له تأثير كبير علي واقعية الأحداث وصدق الشخصيات، خصوصاً بيت العائلة بديكوراته البسيطة. كما يؤكد خان قدراته الفنية في اختيار زوايا

الكاميرا وحركتها وتجانسها مع الضوء واللون، ومقدرته علي إعطاء الصورة دورا مميزا في التعبير الدرامي التأملي العميق. ويكفى للاستشهاد بذلك المشهد الذي يدخل فيه شاكر البيت وقد اصبح شبه مهجور بعد تفكك العائلة .. يتنقل شاكر بين حجرات البيت– والكاميرا تلاحقه وترصد تحركاته– حيث يتوقف أمام الصور التذكارية للعائلة، ويمعن النظر طويلا فيها وكأنه يقارن بين الأمس واليوم، بين اللحظات السعيدة التي جمعت أفراد العائلة وبين هذه المرحلة حيث التفكك والانفصال. تتابعه الكاميرا وهو يواصل تنقله بين الحجرات الخاوية والصامتة والخانقة، ليصل إلى النافذة ويفتحها وكأنما يتأكد من وجود الهواء بالخارج. بعدها يلقى بجسده على السرير وهو في حالة إعياء تام نتيجة إحساسه بالحزن والمرارة والفشل. انه مشهد قصير موجز ولكن علي جانب كبير من الأهمية حيث يختصر فيه محمد خان كلاما كثيرا يمكن أن يقال مستخدما فيه الصورة فقط كنموذج للتعبير الدرامي بعيدا عن ثرثرة الحوار.

يتحدث محمد خان عن (عودة مواطن)، فيقول: (لو نظرنا لهذا الفيلم بعمق اكثر سنجد انه فيلم موجه إلى الطبقة المتوسطة بلوم وعتاب. يقدم الفيلم شخصيات جميعها سلبية ما عدا الشاب الجامعي الذي يلجأ إلى طريق لا يدري مدى صحته، لكن ربما أوصله إلى الحل.. لكن لماذا يزدحم الفيلم بالشخصيات السلبية؟

من اجل أن يكون المتفرج إيجابيا، هدفه كان تحريك المتفرج من الطبقة المتوسطة خاصة، وإدانة سلبيته وعدم فعاليته، يقول له يجب أن تكون فاعلا ولا تكتفي بالفرجة من داخل البيت .. هذه هي قيمة الفيلم !!)[١٥]

كما يتحدث مشيراً لشخصية شاكر، فيقول: (ماذا فعل هذا الرجل للآخر؟ .. لا شيء.. لقد بقي مشلولاً في المطار، لأني أردت أن تأتي الإيجابية من المتفرج !!)[١٦]

وأخيرا لا نستطيع أن نتجاوز الإشارة إلى أن (عودة مواطن) فيلم هادئ وعميق يتناول النواحي الحساسة في المجتمع بشكل جميل وصادق وغير مباشر، ويقوم بتشريح نماذج بشرية في إطار واع وعميق محملاً بواقعية شاعرية تهزنا من الأعماق.

---

(١٥) محمد خان. جريدة الوطن الكويتية. ٣ يناير ١٩٨٨.

(١٦) محمد خان. مجلة اليوم السابع. ١٨ يناير ١٩٨٨.

زوجة رجل مهم

أحمد زكي + ميرفت أمين + علي الغندور + محمد الدفراوي، تصوير: محسن أحمد، قصة وسيناريو وحوار: رؤوف توفيق، موسيقى: جورج كازازيان، مونتاج: نادية شكري.

في عام ١٩٨٧، قدم محمد خان فيلمه الهام (زوجة رجل مهم)، وتكمن أهمية هذا الفيلم في ذلك السيناريو المتميز الذي كتبه السيناريست رؤوف توفيق. حيث يتناول موضوعاً هاماً وجريئاً، ألا وهو مفهوم السلطة وعلاقتها بالفرد. والأفلام التي تناولت هذا الموضوع قليلة جداً، بل هي نادرة في السينما المصرية، وذلك لحساسية هذا الموضوع بالنسبة للرقابة والنظام بشكل خاص. وحتى الأفلام القليلة التي فعلت ذلك تناولت السلطة من الناحية السياسية المباشرة، وأغفلت النواحي الاجتماعية والنفسية .. بعكس ما فعل المخرج محمد خان في فيلمه هذا.

لذلك ففيلم (زوجة رجل مهم) يتميز بأنه أبرز هذه النوعية من الأفلام، بل أهمها ، وذلك لابتعاده عن المباشرة في الطرح، وعدم لجوئه إلى الرمز في نفس الوقت.

في (زوجة رجل مهم) نحن أمام شخصيتين من بين أهم

شخصيات محمد خان السينمائية .. شخصية الرجل المهم هشام (أحمد زكي) وشخصية الزوجة منى (ميرفت أمين). هو العقيد ضابط المباحث الذي استهوته السلطة منذ الصغر، فأصبح يمارس سلطته داخل نطاق العمل وخارجه .. وهي الطالبة الجامعية العاشقة لصوت عبد الحليم حافظ، بكل ما يحمله هذا الصوت من دلالات رومانسية. هو متعته الوحيدة إهانة الآخرين وتلفيق أكبر عدد من التهم لهم، ويتعامل مع الجميع بمفهوم رجل السلطة، فارضاً سلطته هذه في البيت والشارع وفي كل مكان. لتتكرس بذلك شخصيته نتيجة خضوع الآخرين له واقترابهم النفعي منه..

وهي الفتاة الحالمة الرقيقة التي تدخل عالم ضابط المباحث مبهورة في البداية بتلك الأبواب التي تتفتح أمامها فجأة وتشعرها بأهميتها، غير مدركة أنها بذلك تقتل كل المفردات والتفاصيل الجميلة في حياتها الهادئة المطمئنة. هي تكتشف بعد زواجها منه بأنها ليست سوى قطعة جميلة من ديكور المنزل، اقتناها لاستكمال وضعه الأسري والاجتماعي، وأنها بذلك قد فقدت شخصيتها وهويتها كامرأة وإنسانة لا تقوى على مناهضته حتى في المسائل الزوجية الصغيرة والبسيطة. كما تجد نفسها معزولة حتى عن العالم الخارجي المحيط بها.. وهو يكتشف ـ وبشكل مفاجئ ـ بأن السلطة قد تخلت عنه وأحالته على المعاش، وذلك إثر تحقيقات النيابة

ومحاكمات القضاء في قضية أحداث يناير ١٩٧٧، وهو الذي لم يكن يستطيع أن يتصور . إطلاقاً . الخروج من إطار السلطة ليعيش كمواطن عادي، ولا يمكنه أن يتصور أيضاً بأن الأيادي التي كانت ترتفع تحية له، توشك الآن أن تصفعه.

يجد نفسه الآن مطروداً من هذه السلطة، بعد أن توحدت شخصيته بها وأصبحا شيئاً واحداً. هو يحاول التمسك بالسلطة حتى ولو كان ذلك وهماً، حيث يتضح هذا من خلال تصرفاته الغريبة والشاذة، والتي تجسد رفضه القاطع لهذا الحدث الكارثة، ووقوفه على حافة الجنون.. وهي في محاولتها للتصدي له ومواجهة أوهامه، تقف عاجزة عن فعل ذلك نتيجة لسلبيتها وخضوعها له، هذا بالرغم من شعورها بالمهانة ورفضها لهذا الزوج وأسلوبه الرخيص في التعامل معها والسيطرة عليها. هو يصر على أن يعيش مع أوهامه، رافضاً التأقلم مع وضعه الجديد ومواجهة الواقع، فنراه يستمر في محاولاته العقيمة لتحقيق توازنه المفتقد، والذي لا يجده إلا في منزله ومع زوجته التي تصبح بسلبيتها المفرطة بديلاً لعالمه الضائع ليمارس عليها ما تبقى لديه من سلطة.. وهي تصل إلى مرحلة صعبة من التعاسة والإحباط في حياتها الزوجية، حيث الشعور بأن المنزل قد أصبح كالسجن الصغير يمارس فيه زوجها دور السجان. فنجدها تستنجد بوالدها ليأخذها بعيداً عن هذا العالم التي أصبحت الحياة

فيه مستحيلة.

هنا يكون الرجل المهم، والذي ما يزال يحتفظ بطبيعته التسلطية، قد أحس بأنه سيفقد زوجته أيضاً، أي أن أخر سلطاته مصيرها مهدد أيضاً. فنراه يتصرف بشكل هستيري مجنون، وينطلق من داخله وحش ضاري لا يعرف سوى لغة الرصاص، فيقتل والد زوجته ومن ثم ينتحر.

يضعنا فيلم (زوجة رجل مهم) أمام شخصيتين متناقضتين تماماً، بالرغم من وجودهما تحت سقف بيت واحد، ويشتركان في حياة زوجية واحدة.. هي طالبة غارقة في رومانسيتها.. وهو ضابط مباحث متسلط ومريض نفسياً. إذن لابد من وجود قاسم مشترك يجمعهما ويشدهما لبعض، فما هو؟!

يتحدث محمد خان في هذا الصدد، فيقول: (كنت أود أن أظهر بأن هذه المرأة ترتبط عاطفياً. وبشكل مخيف. بهذا الرجل.. إذن هناك شيء ما يربط بينهما،شيء يقضي على وعي كل واحد منهما. كل هذا كان مكتوباً ولكني لم أجد الصيغة التي أمرر بها هذه النقطة)[١٧]

صحيح بأن محمد خان قد لمح لهذا الارتباط العاطفي فيما بينهما، وذلك في لقطة القبلة ذات الإيحاءات الصارخة التي طبعتها

---

[١٧] محمد خان. مجلة اليوم السابع. ١٨ يناير ١٩٨٨.

منى على خد هشام، إلا أن هذا لم يكن كافياً ولم يستطع توصيل الفكرة التي أرادها محمد خان. ومع ذلك فهذا لا يمنع من استنتاج سبباً آخر، وهو إن كلاهما (الزوج والزوجة) قد وجد في الآخر مُراده..

هو وجد فيها فريسة سهلة يمكن أن ترضخ لسلطانه.. وهي وجدت فيه الرجل المهم الذي يحكم وتتحطم أمامه كل المصاعب والعقبات.

لقد استطاع محمد خان في فيلمه هذا أن يسبر أغوار شخصياته وإظهار ما بدواخلها من مشاعر وأحاسيس، كما أنه سخر كاميرته لتكون بالمرصاد لكافة المتغيرات والتحولات التي طرأت على هذه الشخصيات. هذا إضافة إلى أنه قد أحاطها بالكثير من التفاصيل الصغيرة التي ساهمت في إبراز الجوانب النفسية والأخلاقية فيها، والتي كشفت أيضاً عن جوانب هامة وخطيرة في تركيبة رجل السلطة وزوجته. ومما لاشك فيه بأن السيناريو قد نجح في صياغة المواقف والأحداث الدرامية بشكل مقنع ومنطقي، إلا أن هذا السيناريو . بما يحويه من مضمون جاد وقوي . قد طغى على إمكانيات الصورة السينمائية في التعبير الدرامي التأملي، فكان الحوار الكثيف . رغم قوته . هو المسيطر في أحيان كثيرة على الصورة، مما ساهم في ضعف هذه الصورة وإيحاءاتها، وقلل من

إمكانيات الإبداع الجمالي الفني للكادر لدى محمد خان. وهذا لا ينفي من أن محمد خان قد قدم أسلوباً بسيطاً وممتعاً في الإخراج، وأثبت مقدرة كبيرة على التحكم في أدواته الفنية. كما أنه نجح في إدارة من معه من فنيين وفنانين، وعلى رأسهم (أحمد زكي) الذي أثبت بأنه ممثل عبقري وفنان من نوع خاص يمتلك إحساساً عميقاً بالشخصية التي يؤديها، حيث جسد شخصية الضابط بشكل متقن ومقنع إلى درجة كبيرة، عبر مراحلها المتعددة من الطموح والتسلط إلى الانكسار والسقوط.

أحلام هند وكاميليا ـ ١٩٨٨

نجلاء فتحي + عايدة رياض + أحمد زكي، تصوير: محسن أحمد، قصة وسيناريو: محمد خان، حوار: مصطفى جمعة، مناظر: إنسي أبوسيف، موسيقى: عمار الشريعي، مونتاج: نادية شكري.

في فيلمه التالي (أحلام هند وكاميليا) إنتاج عام ١٩٨٨، والذي يطرح من خلاله رؤية فنية اجتماعية صادقة وواقعية جداً لمدينة القاهرة، وليكشف فيه عن حياة الناس البسطاء والمسحوقين وصراعهم من أجل حياة أفضل تحت وطأة مجتمع المدينة الكبيرة. وهو في هذا الفيلم يطور تجربته السابقة مع العالم السفلي للقاهرة في فيلم (الحريف)، حيث يجعل للمدينة شخصية قائمة بذاتها لا تقل أهمية عن شخصيات الفيلم.

يقدم لنا محمد خان في هذا الفيلم ـ وكما عودنا دائماً ـ عالم الشخصيات العادية التي تعيش بيننا ونتعامل معها يومياً لكننا لا نعرفها جيداً ولا نلاحظ فيها ما قدمه هو خلال فيلمه هذا. فهو هنا ـ ولأول مرة في السينما المصرية ـ يتناول عالم الخادمات، بما يحتويه من تفاصيل وإيحاءات عميقة صادقة، تختلط فيها المرارة بالبراءة.. وحشية الفقر وقسوة العيش بعفوية الكدح اليومي وبراءة الكادحين

وطيبتهم الصادقة.

يبدأ محمد خان فيلمه بمشاهد ولقطات سريعة وذكية وخالية من أية ثرثرة حوارية، ليقدم بها شخصياته الرئيسية الثلاث، ويحدد هوية كل منها للمتفرج منذ الدقائق الأولى من الفيلم، لتنتهي هذه الافتتاحية بظهور العناوين بمصاحبة أغنية معبرة وجميلة. هذه الافتتاحية تلمح فقط لموقع كل شخصية التي تتضح فيما بعد مع تطور الأحداث.

هند (عايدة رياض) أرملة ريفية بسيطة ساذجة وحالمة، نزحت إلى المدينة بعد وفاة زوجها. تبحث عن الاستقرار وتعمل كخادمة قنوعة في البيوت، لإعالة أمها وأخواتها. هذا بالرغم من سخطها على خالها الذي يبتزها ويحصل على أجرها بحجة توصيله لوالدتها. تعتقد بأنها لا تصلح إلا أن تكون ست بيت، لذلك نراها تجري وراء حب نقي لإنقاذ نفسها من المهانة، وتحقيق حلمها بانتشالها من حضيضها وتكوين أسرة سعيدة.

وكاميليا (نجلاء فتحي) امرأة مطلقة تعيش مع أخيها، وتعمل هي مضطرة في خدمة البيوت لتعوله هو وأسرته. ولكنها بالمقابل ذات شخصية نشطة ومتمردة يمتزج فيها النبل والطهارة بحالة من البؤس وشظف العيش.. لا تكتفي بما لديها وتبحث عن الأفضل دائماً. تحلم بحياة هادئة نظيفة وميسورة تنقلها من الحضيض

الاجتماعي والعيش في حجرة بمفردها. تضطر للزواج مرة أخرى من رجل متكرش وبخيل بسبب الحاجة الملحَّة إلى المال وإيجاد عمل لأخيها العاطل لتمكنه من إطعام عائلته. ولأنها تملك طاقة هائلة من التمرد على واقعها، فهي تفكر في الهرب من بيت الزوجية، والذي تحولت فيه من خادمة بأجر إلى خادمة بدون أجر، مباحة الجسد لزوجها الذي لا تحبه وتضطر لسرقة أمواله لتشتري حريتها.

أما عيد (أحمد زكي) فهو ذلك الشاب الذي يعاكس هند ويشتهيها في البداية، ولكنه يرتبط معها بعلاقة حب ليتزوجها فيما بعد. إنه ابن الحارة الشعبية.. الحرامي والبلطجي الذي لا يتوانى عن فعل الكبيرة والصغيرة والاحتيال بشتى الطرق حتى يعيش.. لا تعوزه الظرافة ويقظة الضمير رغم الفجاجة الممزوجة بالبلاهة حيناً والبراءة حيناً آخر. ولأنه يعيش دائماً في الفضاء الاجتماعي المتعدد الأطراف، نراه لا يستقر في مهنة واحدة، ويعيش كل يوم في مكان مختلف. نراه يعيش عدم استقرار نفسي واجتماعي لشعوره بأن كل تصرفاته إنما ناتجة عن عدم وعي ودراية، وكأنما هناك قوى خفية تدفعه إلى فعل كل شيء.. نراه يردد دائماً (مسيرها تروق وتحلى).

ولنتابع أحلام وإحباطات هذه الشخصيات.. هند وكاميليا خادمتان تجمعهما صداقة قوية، إضافة إلى صلة المهنة المشتركة والتعرض اليومي للمهانة وقسوة مخدوميهما.. كلتاهما تفتقدان

للحب والحنان في ظل مجتمع قاس يحكمه الرجل. لذلك نراهما تنطلقان نحو المجهول للبحث عن أحلامهما المفتقدة، والبحث عن مكان تعيشان فيه معاً. لكن الإحباطات النفسية والاجتماعية تلاحقهما أينما ذهبتا. كما يبدأ عيد بتحمل المسؤولية الاجتماعية بعد زواجه من هند وخروج طفلته أحلام إلى هذا العالم. نراه يخرج من السجن ليعود إليه مرة أخرى بتهمة الاتجار بالعملة، وهروبه بمبلغ كبير من المال يخص أحد المتعاملين في السوق. يسجن لتتحطم أحلامه وأمانيه بتوفير حياة كريمة وسعيدة لهند وأحلام.

أما كاميليا فتتجلى شخصيتها بحنانها وحبها تجاه أحلام وصداقتها المتفانية لهند، حيث تصبح كاميليا أماً ثانية لأحلام تعويضاً لمشاعر الأمومة المفتقدة لديها. أيضاً نراها تنخرط في سوق الخضار لتجرب حظها كبائعة، محاولة منها لتوفير الاستقلال الاقتصادي والاجتماعي الذاتي، بعيداً عن أخيها وزوجها المتكرش، إلا أنها تخسر كل شيء في السوق وتعود .كصديقتها هند . للخدمة في البيوت. لكن الحلم بالتحرر من ربق الذل والهوان . الذي طالما راود هند وكاميليا . يتجدد مرة أخرى بعد عثورهما على المال الذي سرقه عيد وخبئه قرب منزل كاميليا. فتنطلقان مع الصغيرة أحلام للتمتع بهذه الثروة، وتحقيق حلم الأولى بالملاهي الشعبية وحلم الثانية بزيارة الإسكندرية. ولكن محمد خان . إلى يتميز بإصرار عنيد

على اختتام أفلامه كلها مع الإبقاء على شخصياته تتخبط في المجهول . ينهي فيلمه وعيد وابن عمه ما زالا رهيني السجن. كما يصور في المشهد الأخير هند وكاميليا وهما ممددتان على رمال أحد شواطئ الإسكندرية المقفرة، خائرتي القوى ومجردتين من الذهب والنقود . بعد تعرضهما للنصب . لتحبط بذلك كل أحلامهما المنتظرة. يترك لها فقط الصغيرة أحلام تعبيراً عن الاستمرارية في محاولتهما لتحقيق الحلم، فمثل هؤلاء الفقراء البسطاء لا يملكون غير الأحلام والآمال لتساعدهم على الاستمرار في حياتهم الصعبة والقاسية.

في فيلم (أحلام هند وكاميليا)، يقدم لنا محمد خان مجتمع القاهرة الحقيقي من خلال خادمتين ولص ظريف.. القاهرة التي تحتل موقعاً هاماً وبارزاً من أحداث الفيلم، وتتحكم في مصائر الشخصيات.. القاهرة بشوارعها وأزقتها وبكل ضجيجها وفوضويتها. ويقدم في نفس الوقت فيلماً بسيطاً وممتعاً تتداعى فيه الأحداث مع الشخصيات، التي انتقاها بحذر وذكاء شديدين.. يقدم لنا فيلماً عن العلاقات الاجتماعية المفككة في المدينة، وفيلماً عن الحرية الشخصية. فشخصيات الفيلم لا تنتمي إلى طبقة مستقرة اجتماعيا وإنتاجياً، وبالتالي فهي لا تمثل إلا ذاتها، ولا تربطها بالآخرين إلا علاقات تحكمها عوامل معيشية قائمة أساساً على المصلحة

والمنفعة المشتركة، ولا تحكمها . مثلاً . علاقات القرابة وأواصر الرحم. نرى هند (عايدة رياض) مثلاً تذكر خالها بكلمات السوء دائماً، وذلك عندما يأتي ليأخذ منها أجرها الشهري، وكأنها نسيت أهلها.. كذلك كاميليا (نجلاء فتحي) في علاقتها غير المستقرة بشقيقها الذي طلقها من زوجها لينعم بأجرها.. وهناك أيضاً علاقة عيد (أحمد زكي) بابن عمه، عندما نرى الأخير يتهجم على زوجة الأول ويعتدي عليها لمجرد أنه يئس من العثور على شريكه ليقاسمه الفلوس التي هرب بها.. وبالتالي لا ينسى عيد . طبعاً . هذه الخيانة وينتقم منه (من ابن عمه) أبشع انتقام حتى ولو أدى ذلك إلى استمرار حبسه. وليس هذا الانتقام إلا إيحاءً قوياً بأن الفقراء لا يغفرون الخيانة أبداً، بل ويجيدون الانتقام بكل ما تحمله حياتهم من شقاء وتعاسة وحرمان.

هذه هي طبيعة العلاقات التي تحكم شخصيات الفيلم، وهي . بالطبع . علاقات كان لمجتمع المدينة الاجتماعي والمعيشي دوراً أساسياً في تفككها. بعكس مجتمع الريف الذي مازال يؤمن إلى حد ما بضرورة التأكيد على وجود العلاقات الاجتماعية الطبيعية الثابتة في ترابطها، وذلك باعتبار الريف مجتمعاً زراعياً جماعياً، يركز على صفات مثل التعاون مثلاً، كضرورة اجتماعية وإنتاجية ويرفض صفة الفردية والذاتية. بينما نرى مجتمع المدينة يؤكد على مسألة الحرية

الفردية، بل ونلاحظ بأن كافة القرارات والتصرفات نابعة أساساً من ذات الشخصية، وتعتمد على نفسها كثيراً في تسيير أمورها. ونرى ذلك يتجسد من خلال محاولات هند الريفية في الاعتماد على نفسها، بعد نزوحها إلى المدينة.. أما كاميليا فهي تؤكد دائماً على مسألة حريتها الشخصية وكيفية تعاملها مع الواقع منذ هروبها من بيت زوجها الثاني، حتى اشتغالها في سوق الخضار.. كذلك عيد الذي نراه يتصرف بحرية وعفوية ويحاول جاهداً الحفاظ على هذه الحرية ويهرب من أي قيود، حتى بعد زواجه من هند نراه يعيش تناقضات كثيرة بين اشتياقه للحرية وبين مسئوليته تجاه زوجته وابنته أحلام.

في فيلم (أحلام هند وكاميليا)، يؤكد محمد خان . من جديد . بأنه فنان من نوع خاص، يمتلك إمكانيات وقدرات فائقة على الإبحار في عالم الشخصيات العادية. كما يؤكد على مقدرة عجيبة في صياغة كل الأحزان من خلال لوحات سينمائية شديدة الرقي والجمال وبدون أية إثارة أو عنف، ويثبت بأنه قد تخلص من عيوب كثيرة ومزمنة للفيلم المصري، وعرف كيف يطوع الصورة والفكر معاً لتقديم فن جميل وممتع في نفس الوقت، مبتعداً قدر الإمكان عن الانخراط في الميلودراما المبتذلة التي تحتويها غالبية الأفلام المصرية.. علماً بأن أحداث فيلمه هذا مؤهلة فعلاً بأن تصنع فيلماً

ميلودرمياً بكائنا صارخاً على يد أي مخرج آخر. هذا إضافة إلى إن محمد خان يرغب دائماً في كسر أناقة الفيلم المصري السائد، والذي يصور في شقق فخمة وشوارع نظيفة وأماكن هادئة. فهو يصر على النزول بكاميرته إلى الحواري والأزقة لمتابعة شخصياته ونقل حياتها بعنفها وهذيانها. ولا شك إن بصمات محمد خان الفنية كانت واضحة منذ أول حركة للكاميرا، والتي تميزت بتقنيات تصويرية تأملية هادئة ومدروسة بعناية، إضافة إلى الاهتمام بالجانب الجمالي وتقديم كادرات تصويرية قوية ومتقنة، ساهمت كثيراً في الارتقاء بمستوى الفيلم.

(أحلام هند وكاميليا) فيلم مصري طليعي متميز، يمثل نقلة نوعية لسينما محمد خان، فهو عبارة عن سيمفونية حزينة تحكي عن الأحلام المفتقدة والمعبرة عن الإحباطات النفسية والأخلاقية والعاطفية، إنه فيلم يجمع ما بين الحزن والجمال في إطار لغة سينمائية متطورة.

سوبرماركت
١٩٩٠ ـ

ممدوح عبد العليم + نجلاء فتحي + عادل أدهم + نبيل الحلفاوي + محمد توفيق، إنتاج: نجلاء فتحي، تصوير: كمال عبدالعزيز، قصة: محمد خان+عاصم توفيق، سيناريو وحوار: عاصم توفيق، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

يبدأ محمد خان فيلمه (سوبرماركت) بعبارة (... من أحد الفاشلين إلى أول الناجحين...)، حيث يعترف خان حين يقول: (... قد أكون أنا ذلك الفاشل الذي ليس لأفلامه الجمهور العريض جدا جدا.. فجمهورنا معدود إلى حد ما.. قد تكون هذه الجملة تعليقا على السينما التي أنا أعملها).

رمزي (ممدوح عبدالعليم)، فنان ملتزم يعمل ليكسب قوت يومه عازفا علي البيانو في فندق سياحي، حيث انه خريج معهد الكونسرفتوار. ولأنه على خلاف دائم مع أخت زوجته التي يعيش في منزلها والتي لا تطيق شئ أسمه الموسيقى، يلجأ لوالدته ليعيش معها. هنا نتعرف على جارته أميرة (نجلاء فتحي) والتي يرتبط معها بعلاقة صداقة جميلة منذ أيام الدراسة.

تبدأ أزمات رمزي عندما يتم إنهاء عقد عمله في الفندق، إلا إن الطبيب المليونير (عادل أدهم) يعرض عليه فرصة تعليمه العزف على البيانو لقاء أجر مادي معقول. هنا يتعرف المليونير عن طريق

رمزي طبعا، على أميرة التي تعاني من ظروف اجتماعية واقتصادية قاسية، حيث تكافح من أجل الاحتفاظ بابنتها والتي بدورها تنجذب إلى عالم والدها وثروته بعد عودته من الكويت، وبالتالي فهي تنجرف وراء التيار وتقع في قفص المليونير، أملاً باستعادة ابنتها. وفي الجانب الأخر تضيع فرصة رمزي في تحقيق الثروة، عبر قاعدتين هامتين تعلمهما من المليونير.. الأولى ضربة حظ يخسرها رغما عنه عندما لا يعرف عن حقيبة الفلوس التي تقع بالصدفة في حوزته منذ بداية أحداث الفيلم وحتى نهايتها. والثانية عندما يرفض التخلي عن أخلاقياته ومبادئه في سبيل المادة.

منذ الوهلة الأولى تبدو التوليفة الدرامية للفيلم تقليدية. إلا إننا نكتشف فيما بعد بان المعالجة الفنية تختلف كثيرا في توجهاتها وأهدافها، وحتى في شكلها وصياغتها الفنية أيضا. فالفيلم بهذا السيناريو الذي كتبه السيناريست (عاصم توفيق) يشرح تفاصيل حياة تهيمن عليها القيم والمفاهيم المادية. ويكشف أيضا عن سلبيات ثقافة الاستهلاك على المجتمع بل ويدينها، وخاصة في اعتبار المال قيمة في ذاته، وإعلاء هذه القيمة على قيمة العمل والأخلاق والفن. ولو تتبعنا شخصيات الفيلم، التي ترتبط بعلاقة مباشرة مع رمزي، ابتداء بزوجته وانتهاء بجارته وابنتها، لوجدنا انهم جميعا خضعوا بشكل أو بآخر إلى مغريات الحياة المادية ومباهجها الزائفة، وقدموا

تنازلات كثيرة في سبيلها. هذه الشريحة الاجتماعية هي جزء من (سوبرماركت) كبير، كل شئ فيه معروض للبيع حتى الأخلاق.

في هذا الفيلم، يقدم محمد خان رؤية فنية واجتماعية قوية وساخرة في بعض الأحيان، جسدها من خلال بطله رمزي، الذي قاوم حتى النهاية كل مغريات الحياة المادية ولم يخضع لسيطرتها، وليبقى نظيفا من كل شئ حتى جيوبه. فصراع الإنسان بين أخلاقيات وهجمات المادة وشراستها وبين مقاومته لها، تعتبر حقيقة اجتماعية يؤكدها الفيلم في اكثر من موقف وحدث. خصوصا إذا كانت مثل هذه الماديات تحاصره حتى في لقمة عيشه ومستقبله، وحتى في تفكيره الحياتي اليومي.

ويتحدث محمد خان عن فكرة الفيلم وكيف خلقت، فيقول: (طلب مني أحدهم أن أنجز له فيلماً للتلفزة، فكتب موضوعا عنوانه (الهروب من الجنة) وبدأت بفكرة رمزي هذا، وكنت قبل ذلك كتبت ذات الموضوع بطلب من زميل لي(...)، ثم حينما فكرت في السينما.. غيرت قليلا في الموضوع. فيبدأ رمزي وقد وجد محفظة فيها مبلغ كبير من المال، ولكن ماذا سيفعل بهذا المبلغ؟ فتطورت الفكرة وأخذت مغزى ثانيا، رفض عاصم فكرة المحفظة. ثم قبلها حينما وجد انه بإمكانه تصوير مجتمعنا من خلال هذه الحالة.. في موضوع المحفظة، قال لي عاصم: أنا لست متفقا معك، ولكن

سأضعها في الأحداث وعليك أنت أن تتصرف وتجد لك المخرج من الورطة. ستوضع المحفظة عند رمزي في الأول ثم تسرق بعد ذلك، لما بينهما عليك أنت أن تجد الحلول الدارمية كانت مشكلة بالنسبة لي إلا أكون ظاهر ولا خفي).

محمد خان، وكما عودنا في جميع أفلامه، يدرس شخصياته بعناية، بل ويسخر كافة إمكانياته وطاقاته للكشف عما في أعماق الشخصية التي يتناولها. فالشخصيات هي ما تشده اكثر من أي شئ آخر. هنا في فيلم (سوبرماركت) يقدم لنا شخصية محورية واحدة هي (رمزي)، ويصيغ من حولها مجموعة من العلاقات والإشكاليات، ثم يتابع تصرفاتها بحذر شديد، ويسجل لنا بالكاميرا أدق التفاصيل الذكية، والتي ساهمت بدورها في تعميق هذه الشخصية. كما فعل من قبل مع شخصية (فارس) في فيلمي (طائر على الطريق . الحريف).

يثير الفيلم الكثير من الملاحظات والإشارات التي لابد من ذكرها. فالفيلم لا توجد به قصة حب. فبعد انتقال رمزي إلى منزل والدته، وظهور أميرة أمام المتفرج، يتصور الأخير ومنذ الوهلة الأولى بأنه حتما سيكون هناك قصة حب بين رمزي وأميرة. إلا أن محمد خان يصدم المتفرج التقليدي ويتغلب على سيطرة مخيلة هذا المتفرج ويقدم له علاقة صداقة جميلة، يندر وجودها في أفلام هذه

الأيام في مصر.. (تحيا الصداقة).

ثم أن وجود (السوبرماركت) في الفيلم ليس له - بالطبع - علاقة بعنوان الفيلم، حيث أنها وجدت لتكون نقطة وصل ليس إلا، وجدت لكي تلتقي أميرة بزوجها العائد من الكويت، أو ليلقاها فيها الطبيب المليونير، هذا فقط هو دور السوبرماركت في الفيلم. وإلا ماذا يبرر عدم اهتمام الفيلم بالسوبوماركت كمكان، وعدم تصوير الزحمة والبضائع وغير ذلك مما يتسم به السوبرماركت.

تميز الفيلم بإيقاع مختلف، فالكثيرون قالوا بأن إيقاع الفيلم بطئ، وهذا - بالطبع - ليس صحيحا مائة بالمائة، حيث انهم أطلقوا هذا التقييم بسبب تأثرهم بأسلوب السينما الأمريكية ذات الإيقاع السريع، والذي ينبع أساسا من أسلوب الحياة العامة في أمريكا. فمثلا السينمات الأخرى الألمانية والفرنسية لها إيقاعها الخاص جدا وتؤكد عليه دائما. أما السينما العربية - المصرية بالذات - فهي تعاني من هذه المشكلة، مشكلة إيجاد الإيقاع الخاص بها، اليابانيون مثلا تغلبوا على هذا المفهوم، فوجدوا لغة سينمائية إيقاعها نابع من أسلوب الحياة اليابانية الخاصة جدا. لذلك ليس من الصحيح أن نطلق على إيقاع فيلم (سوبرماركت) بطيء. ربما نجده يختلف في أسلوب الإيقاع عن فيلم آخر لمحمد خان (أحلام هند وكاميليا)، إلا أن هذا ليس له علاقة ببطء الإيقاع وسرعته. إن سرعة الإيقاع وتطوره

في (سوبرماركت) تكمن أساسا في أحداثه ومواقفه المرسومة في تركيبة السيناريو. وهذا واضح أساسا من تنامي الأحداث وتدفقها حتى وصولها إلي الذروة. أما بالنسبة لجزئية الحقيبة المليئة بالفلوس، فقد جسدها لنا محمد خان بحرفية سينمائية ذكية وإمكانيات فنية تحسب لصالحه. إنها تعليق ساخر وعبثي، قد لا تكون لها علاقة بأحداث الفيلم، ولكنها في الحقيقة لها علاقة مباشرة بجوهر الفيلم وفلسفته.

يقول محمد خان: (إنه من غير الضروري أن كل شئ يكون موظفاً في الفيلم.. كل التعامل مع الشنطة لم يكن موجودا في السيناريو، ثم أنا شخصيا استظرف مثل هذه الأشياء الصغيرة.. إنها نكشة).

لقد كان مخرجنا حذرا، عندما جعل الأم هي التي تنظم أمتعة رمزي، حتى لا ينتبه هو لوجود الحقيبة. ثم أن رمزي لم ينتبه فيما بعد لوجود الحقيبة لأن المخرج وضعها بالقرب من صورة بيتهوفن.. وبيتهوفن هو الذي يسلب رؤية رمزي. وبالرغم من أن السيناريو يتسم بالطابع الأدبي، وهو ما لا يتناسب وعالم محمد خان وأسلوبه في الإخراج، إلا أن بصماته الإخراجية في (سوبر ماركت) كانت واضحة منذ أول حركة للكاميرا.. تقنيات تصويرية تأملية هادئة وعميقة، واستخدام مؤثر للمونتاج، وكادرات جمالية قوية ومتقنة.. سوبرماركت، فيلم هادئ.. جميل.. جيد.. وجاد.

فارس المدينة
ـ ١٩٩١

محمود حميدة + لوسي + عايدة رياض + سعاد نصر + عبدالعزيز مخيون + حسن حسني + أحمد بدير، إنتاج: خان فيلم، تصوير: كمال عبدالعزيز،قصة: محمد خان+فايز غالي، سيناريو وحوار: فايز غالي، موسيقى: ياسر عبدالرحمن، مونتاج: نادية شكري.

يعتبر فيلم (فارس المدينة – ١٩٩١) تجربة إنتاجية جديدة، يغامر بها ويخوضها محمد خان منفردا، وباتفاق يعد الأول من نوعه في مصر، مع أحد البنوك المصرية (بنك تنمية الصادرات)، ليفتح به مجالا جديدا للسينما المصرية للخروج من مأزق تمويل الأفلام الخارجة على التقليد السائد والتخلص من شروط عجلة الإنتاج المصري المتخلف. وقد بدأت هذه التجربة/المغامرة حينما فشل محمد خان من العثور علي منتج لفيلمه هذا، وذلك بسبب رفض المنتجين قبول الممثل محمود حميدة كبطل للفيلم. مما دفع محمد خان للجوء إلى البنك واقتراض مبلغ مائتي ألف جنيه لتمويل إنتاج الفيلم.

في (فارس المدنية) – الذي كتب له السيناريو والحوار فايز غالي – يقدم محمد خان الممثل الجديد (محمود حميدة) في أول بطولة مطلقة له، حيث يلعب دور شاب خرج من قاع المدينة.. بدأ

حياته كسائق لسيارة أجرة أشتغل في تجارة العملة وتهريب الدولارات، واستطاع أن يغسل ثروته التي تضخمت من الأعمال غير المشروعة، بأن بدا يشتغل في مشروعات نظيفة، فاصبح يتاجر في اللحوم واشترى ثلاجة ضخمة وشارك ونصف مصنع للجلود، وغدت له شقة فاخرة في القاهرة وفيلا جميلة في الإسكندرية، كما ساهم بخمسة ملايين جنيه إحدى شركات توظيف الأموال.

وقد اختار كاتب السيناريو اسم (فارس حسن الهلالي) لهذا الشاب/الفارس، تيمنا بفارس فيلم (أمير الانتقام) الذي قام ببطولته أنور وجدي باسم (حسن الهلالي). إلا أن الكاتب والفيلم الجديد قد تبنى مفهوما مغايرا للفروسية، ففارس هذا الزمان لا يمكن أن يكون مثل فرسان العصور الوسطى، ممن كانوا يمتطون صهوات جيادهم مجردين سيوفهم في وجه الشر ومدافعين عن المبادئ والمثل العليا باستماتة، لذلك ففارسنا الجديد مازال يحمل بعض مواصفات الفروسية في زمن تلاشت فيه أخلاق الفرسان.

تبدأ أحداث الفيلم، عندما يتلقى فارس في صباح أحد الأيام، مكالمة تليفونية على جهاز التسجيل، يطلب فيها ادهم الوزان (عبد العزيز مخيون) من فارس أن يسدد له الدين الذي عليه خلال خمسة أيام . هي زمن أحداث الفيلم . لأنه في حاجة إليها لتمويل صفقة لحوم، نعرف فيما بعد أنها صفقة مخدرات، مشيرا من طرف خفي

إلى القرار الذي تصدر صحف صباح أحد أيام شهر يونيو ١٩٨٨، والـذي يقـضي بـالتحفظ علـى شركـات توظيـف الأمـوال وتجميـد أرصدتها. ذلك القرار الذي طال أموال فارس أيضا.

هنا يبدأ فارس معركته لجمع الدين الذي عليه والذي قيمته خمسة ملايين جنيه. يبدأ رحلة جمع الملايين، ممتطيا سيارته الفارهة، مديرا معركته عبر هاتف السيارة، ويناور لاسترداد بعض المال ممن يدينون له، وبيع معظم ممتلكاته العلنية والسرية، وتصفية كل تعاملاته، ليبدأ من جديد من نقطة الصفر، لا يملك سوى قناعته الخاصة بأنه لن يتنازل عن شهامته وفروسيته المتبقية لسداد هذا الدين. ومن خلال هذه الرحلة/المعركة، يكشف الفيلم عن ذلك العالم المليء بالفساد والعنف والكراهية.. يكشف عن عالم لا وزن فيه للعواطف أو القيم، تحكمه فقط المصالح الخاصة، ويتحول فيه الأفراد إلى وحوش يلتهم كبيرهم صغيرهم في نشوة وتلذذ.. عالم مافيا التهريب والمخدرات وتجارة العملة واللحوم الفاسدة والصفقات المريبة وشركات توظيف الأموال المشبوهة.. عالم يتسيد فيه ادهم الوزان، أحد كبار رجال هذه المافيا، الذي يدير شبكة أخطبوطية تمتد اذرعتها لتطال كل شئ يعبث بالاقتصاد والسياسة، ولا يتورع عن سحق فارس بأعصاب هادئة من اجل الملايين المطلوبة.. مستخدما أصدقاء فارس أنفسهم، حين نراهم يبيعونه

الواحد تلو الآخر لحساب الوزان.

ومن جانب آخر، يدلف بنا السيناريو إلى عالم مختلف يفيض دفئا وعذوبة.. عالم البسطاء والغلابة المسحوقين. فهدى (لوسي) الشابة المطلقة بوجهها الهادئ والمريح، ممرضة في إحدى المستشفيات الاستثمارية الكبرى، تتسلل إلى صحراء فارس القاحلة كنقطة ماء عذبة تروي عطشه للحب والحنان الذي افتقده مع مطلقته دلال (سعاد نصر) وأم ولده الوحيد بكر، الذي أفسده التدليل ودفع به إلى طريق الشم والإدمان. هناك أيضا عبد العظيم القرنفلي (حسن حسني) مدرس التاريخ العجوز، الذي يخطط دوماً لإلقاء نفسه أمام سيارات الأثرياء الفاخرة، لينعم بدخول المستشفيات الاستثمارية، وقضاء أيام من الراحة والطعام الصحي، ثم يعود لشقته حيث أكوام الجرائد القديمة وحكايات التاريخ.

هذه الشخصيات مع أخرى مثلها، تمثل مزيجا غريبا ومدهشا من الشخصيات جسدها محمد خان في (فارس المدينة)، فهو فيلم حاشد يلهث بين الشخصيات والأحداث.. تعبيرا عن عالم لاهث يجري وراء المال والربح السريع.. ولا تكاد تلتقط أنفاسك إلا مع مشهد النهاية.. حيث يستقر فارس، بعد سداد دينه، في هذه الشقة المتواضعة بالحي الشعبي بجوار حبيبته هدى وصديقه العجوز القرنفلي، ليبدأ صفحة جديدة.

مستر كاراتيه
ـ ١٩٩٢

أحمد زكي + نهلة سلامة + إبراهيم نصر + ممدوح وافي، إنتاج: السبكي للإنتاج السينمائي والتوزيع، تصوير: كمال عبدالعزيز، قصة وسيناريو وحوار: رؤوف توفيق، موسيقى: ياسر عبدالرحمن، مونتاج: نادية شكري.

(مستر كاراتيه– ١٩٩٢) فيلم ضعيف نسبيا، لا يليق بمخرجه محمد خان ولا بكاتبه رؤوف توفيق ولا حتى ببطله أحمد زكي.. هذا الثلاثي الفني الذي قدم من قبل الفيلم المتميز (زوجة رجل مهم).. والذي وصلوا فيه إلى مستويات فنية راقية كإخراج وسيناريو وتمثيل. أما في (مستر كاراتيه) فنحن أمام قصة عادية لا تحمل أي جديد.. قصة ذات صياغة كلاسيكية تقليدية.. تبتعد كثيراً عما قدمه محمد خان في اغلب أفلامه.

فالفيلم يحكي عن صلاح (احمد زكي)، الذي ترك قريته بعد حصوله على الشهادة المتوسطة، ثم دراسة لمدة عامين في السكرتارية، وينتظر قرار توزيع القوى العاملة منذ سبعة أعوام.. ترك قريته بعد ذلك قاصداً القاهرة ليحل مكان والده المتوفى كحارس مرآب بإحدى العمارات السكنية الفخمة. وبالتالي يستطيع إعالة أسرته الفقيرة في الصعيد عوضا عن والده. وفي القاهرة يلتقي صلاح بنادية (نهلة سلامة) التي تعمل في محل تأجير أفلام الفيديو بالقرب

من عمل صلاح، فيتعارفان ويعجبان ببعضها البعض. وبالرغم من الفروقات الاجتماعية الظاهرة بينهما، إذ أنها فتاة طيبة لكنها تبدو عصرية لبقة حسنة المظهر، وهو فقير يتحدث باللهجة الصعيدية، ثيابه رثة وعمله متواضع جدا.. لكن بالرغم من ذلك إلا انهما يتواءمان في حسن الأخلاق والبساطة والأصالة. لكن هذه الصفات تعرض صلاح للمشاكل في عمله، ويدرك انه لابد له من التصدي لها بالطريقة القاسية ذاتها. لذا يتعلم الكاراتيه للدفاع عن النفس وترويض الذات. وبالرغم من انه يتعرض أثناء عمله لحادث تنكسر معها رجله ويصاب بعاهة مستديمة، إلا أن ذلك لم يمنعه من ممارسة عمله بنفس أخلاقه ومبادئه في الحياة، والتي تسبب له مشاكل كبيرة مع الجميع.

ونعيش مع أحداث الفيلم وإعجاب صلاح بلعبة الكاراتيه، ورغبته بإصلاح العالم من حوله وبين غرامه بنادية ومشاهده الغنائية الراقصة.. ونعيش أيضا مع أداء أحمد زكي المدهش والذي أضفى على الفيلم نكهة خاصة، ونجح في شد انتباهنا وإعجابنا لتصرفات الشخصية التي يؤديها. هذا بالرغم من ذلك الضعف الذي تعاني منه الشخصية في رسمها وتكوينها الدرامي. عموما، ينتهي الفيلم نهاية سطحية ساذجة.. حيث عودة صلاح ونادية إلى قريته في الصعيد ليزرعا الأرض سويا.

يوم حار جداً
ـ ١٩٩٥

شيريهان + محمود حميدة + محمد فؤاد + عزة بهاء الدين، إنتاج: خان فيلم، تصوير: كمال عبدالعزيز، قصة: محمد خـان، سيناريو وحوار: زينب عزيز، موسيقى: ياسر عبدالرحمن، مونتاج: نادية شكري.

فـيلم (يـوم حـار جـداً) إنتـاج عـام ١٩٩٥، والـذي حسب قوله بأنه صنعه ليغطي خسارته في فيلم آخر.

و(يـوم حـار جـداً) فـيلم يحمـل فكـرة بـسيطة، ربمـا شـاهدناها بـشكل أو بآخر في أكثر من فـيلم أجنبي. فهو يحكي عن يوم في حياة شـاب مـصري اسـمه غريـب (محمـد فـؤاد) عـاد لتـوه مـن بـلاد الغربـة، ويخطـط للقـاء بأصـدقائه فـي القـاهرة. ولكنـه وبطريـق الخطـأ يتـورط فـي الـشروع فـي جريمـة قتـل، بعـد أن يقـع تحـت يـده محفظـة بنت اسمها عصمت (عزة بهاء الدين) مكلفة بقتل زوجة أحد رجال الأعمال ضـياء (محمـود حميده). ولكـن لـسوء حـظ غريـب فـإن رجـل الأعمال يعتقد بأنه هو عـصمت فيقابله ويسلمه مقـدم المبلـغ المتفـق عليـه. وبعـد أن يفهـم غريـب بالموضـوع كـاملاً يكـون فـي موقـف لا يـستطيع فيـه أن يـصرح بمـا يعرفـه. فيـدخل اللعبـة مـضطراً فـي البدايـة، إلا أنـه يـستمر فيهـا فيمـا بعـد رغبـة منـه فـي إنقـاذ حيـاة الزوجـة هـدى (شيريهان)، حيث ينجح في النهاية من ذلك.

من المعـروف بـأن محمـد خـان يـدقق كثيـراً فـي اختيـار شخـصيات

أفلامه ، تلك الشخصيات غير القادرة على التأقلم مع مجتمعها، تعيش في صراع دائم بين الحلم والواقع، في بحث دائم عن الذات والحرية الشخصية. وبشكل عام فإن أبطال محمد خان شخصيات حزينة وحيدة متمردة وغير منتمية، وتمثل خليطاً مركباً من المشاعر والأحاسيس المتناقضة.. (بين الجد واللامبالاة، النقاء والتردد، التواضع والكبرياء، الحلم والإحباط، الغربة والانتماء).. هذه هي طبيعة شخصيات محمد خان، فهي أبعد ما تكون عن الأنماط الاجتماعية المتوائمة مع مجتمعها. فهو لا يبحث عن نوعية محددة من الأفلام، وإنما يبحث عن شخصيات مميزة وغير نمطية.

وفي فيلمه الأخير هناك ثلاث شخصيات رئيسية تدور حولها الأحداث. شخصية غريب، ذلك الشاب البسيط والمغامر في نفس الوقت، والذي يبدو من حديثه وطريقة تعامله مع الآخرين بأنه قد تخلص من الكثير من العقد التي يحملها الشاب الشرقي، وذلك ربما جاء نتيجة احتكاكه بالحياة الغربية المختلفة كثيراً عن الواقع العربي الشرقي. ولو إننا أحياناً نستغرب من بعض تصرفاته، حيث تبدو غير منطقية وتحتاج إلى تبرير. مما أضعف كثيراً من بناء الشخصية. ولكن بالرغم من ذلك فهي الشخصية المرحة التي أضفت على الفيلم قليلاً من الفرح، في ظل شخصيات حزينة ومعقدة. حيث يستمر في ملاحقة هدى ويظهر لها في كل مكان،

حامياً لها ومن ثم مفاتحتها بالسر الكبير الذي يعرفه.

وهناك شخصية هدى، والتي تبدو غريبة في كثير من تصرفاتها، خيالية ورومانسية تعيش الحلم وتسعى للهروب من الواقع. كما نراها شخصية غامضة، أو ربما لأنها لم تكتمل درامياً، فهناك فجوات واضحة في بناء الشخصية. فهي الزوجة الغنية والصغيرة السن والتي تصغر زوجها كثيراً، مما يسبب لها عقدة النقص في أن زواجها هذا قائم على المصلحة وليس على الحب. وتعتقد بأن زوجها يريد التخلص منها ليستولي على ثروتها.

أما شخصية ضياء، فهي الشخصية الأكثر اكتمالا ووضوحاً، بالرغم من صعوبة الوصول إلى مكامنها. فضياء رجل أعمال يعيش أزمة مالية حادة قد تودي بحياته. هذا إضافة إلى أزمته النفسية التي تتمثل في إحساسه بالشيخوخة، وعدم توائمه مع من حوله، مما يجعله يفكر في التخلص من حياته. فبالرغم من أنه يحب زوجته هدى إلا أنه يحاول التخلص منها للخروج من أزمته المالية بعد أن يستولي على ثروتها. وفي نفس الوقت يعيش علاقة حب قديمة وزواج عرفي، حدث قبل زواجه من هدى، مع عايدة (منحة البطراوي) تلك السيدة التي تعشقه لدرجة السلبية، حيث لا تريد منه إلا أن يبقى على حبه لها، إلا أن ذلك يشعره بالذنب، وتقتله تلك السلبية التي تعيشها عايدة، مما جعله يتخذ قراراً . تأخر كثيراً .

بالابتعاد عنها. أما بالنسبة لزوجته هدى، فنراه غير قادر على تحديد مشاعره تجاهها ويعيش في صراع نفسي وتردد في اتخاذ قرار صحيح، فبالرغم من حبه لها إلا أن موتها سيكون منفذاً له من كل مشاكله. يعيش ضياء هذا التردد حتى قبل النهاية، بعد أن يفوت الأوان ، وترحل عنه هدى بعد أن تعرف بتدبيره لقتلها.

في فيلمه الأخير (يوم حار جداً)، يواصل محمد خان بحثه عن شكل جديد، إلا أنه في هذا الفيلم يخفق أحياناً في الوصول إلى حتى إلى ما وصل إليه سابقاً. وهذا بالطبع ليس عيباً لدى أي فنان، نقصد بذلك بأن الفنان في محاولاته للبحث عن الجيد قد ينجح وقد يخفق، وهذا الفيلم هو أحد إخفاقات محمد خان.

فقد بدا واضحاً من أن السيناريو كان متسرعاً في رسمه لبعض الأحداث، إضافة إلى ذلك القصور في بناء الشخصيات. فقد بدت بعض الشخصيات غير مكتملة، وخصوصاً شخصية هدى التي كان ينقصها العمق والبحث أكثر عن حيثيات تبرر تصرفات الشخصية نفسها. كذلك شخصية غريب، حيث أن تلك المبررات التي طرحها السيناريو لتبرير قبوله للانخراط في تلك المغامرة كانت ضعيفة وغير مقنعة بالشكل الكافي. أما بالنسبة للمشهد الأخير في الفيلم، والذي يظهر الزوجة هدى وهي تقف لغريب ليركب معها ويرحلا سوياً، ليكون ختاماً للفيلم. قد أضر كثيراً بمضمون الفيلم بشكل عام،

خصوصاً إذا كان المقصود منه هو بداية حياة جديدة للاثنين. فليس منطقياً أن نقبل ذلك لمجرد أن غريب قد ساهم في إنقاذ هدى من القتل. فالظروف الموضوعية والنفسية التي عاشتها هدى لا تسمح بتاتاً بحدوث ذلك.

أما بالنسبة للإخراج، فقد نجح محمد خان في الحفاظ على إيقاع الفيلم الساخن والسريع. وذلك بتقديمه لحركة سريعة ومحفزة للكاميرا، ونجاحه في اختيار زوايا تصوير موفقة ساهمت في خلق التعبير الدرامي للصورة. هذا إضافة إلى توفيقه في إدارة من معه من فنانين وفنيين. خصوصاً الممثل محمد فؤاد في دور جديد عليه بعيداً عن الغناء والطرب. وكان مقنعاً كممثل أكثر من ذي قبل في فيلمه الأول (أمريكا .. شيكا بيكا) مع المخرج خيري بشارة. أما شيريهان فقد ظلمتها الشخصية كثيراً. على العكس من محمود حميدة الذي تألق في هذا الدور وأضاف إلى رصيده كثيراً.

أيام السادات

٢٠٠٠ ـ

أحمد زكي + ميرفت أمين + منى زكي، محمد السبع، أحمد فؤاد سليم، عطية عويس، رؤية سينمائية وإنتاج: أحمد زكي، تصوير: طارق التلمساني، قصة: مأخوذ عن كتابي (البحث عن الذات) لأنور السادات و(سيدة من مصر) لجيهان السادات، سيناريو وحوار: أحمد بهجت، موسيقى: ياسر عبد الرحمن، ديكور وملابس:إنسي أبوسيف،مونتاج:نادية شكري،خالد مرعي.

في البدء يجب أن نشير إلى أن الفيلم يعتبر حدثاً هاماً بالنسبة للسينما المصرية. أولاً لنجاحه الجماهيري المتميز، وثانياً لأننا أمام شريط سينمائي يتحدث عن شخصية زعامية بارزة، أثرت في تاريخ مصر والوطن العربي بشكل عام.. فهو بالتالي فيلم هام. وأجزم بأن الحملة الإعلانية الكبيرة التي سبقت العرض العام، والتي حضي بها الفيلم ولم يحضى بها أي فيلم مصري سابق، قد جعلت الكثيرون يحرصون على مشاهدة الفيلم.

وأثناء مشاهدتي للفيلم، بهرني النجم الأسطورة أحمد زكي، في أداء رائع وممتاز، وهو ـ كما عودنا دائماً ـ قادر على إدهاشنا ومفاجأتنا، فكان كل الفيلم، حيث قام بدراسة الشخصية من كل جوانبها النفسية والعاطفية، ونجح في تقمص الشخصية وليس تقليدها. هذا مما أضفى وجوده في الفيلم مصداقية على أحداث

فيلم ضخم كهذا، واستطاع أن ينقذه من الفشل الجماهيري، فكان الحمل بالطبع ثقيل عليه.

أما بالنسبة للسيناريو، الذي كان أضعف العناصر الفنية في هذا الفيلم، فهو يقدم نظرة أحادية الجانب، باعتباره مأخوذاً عن كتابي (البحث عن الذات) لأنور السادات نفسه، و(سيدة من مصر) لزوجته جيهان السادات. هذا إضافة إلى أن مهمة كاتب السيناريو كانت مهمة مستحيلة، عندما يتناول فترة تاريخية طويلة من حياة الرئيس أنور السادات، تبدأ منذ صباه في الأربعينيات من هذا القرن، وحتى إغتياله في بداية الثمانينيات.. حياة زاخرة بالأحداث السياسية الهامة في تاريخ مصر والوطن العربي بشكل عام.. أحداث من الصعب الحديث عنها في فيلم واحد، حتى ولو كانت مساحته ثلاث ساعات سينمائية. وهذا مما جعله لا يهتم كثيراً بابراز الصراع الفكري والسياسي بين السادات والشخصيات الأخرى المحيطة به، ويخفق في رسم بقية الشخصيات التي كان لها تأثيراً كبيراً على أحداث الفيلم. وبالتالي فقد وقع الفيلم في الإملال من مشاهد كان من الأفضل لو حذفت، على الأقل أثناء المونتاج. وهي مشاهد يتعدى مجموعها الساعة تقريباً. ولكننا لا يمكن أن نناقش ما شاهدناه على الشاشة، حيث أن السيناريو يمكن تقسيمه إلى قسمين، الأول يتناول حياة السادات قبل وصوله للرئاسة، والآخر يتناول حياته بعد أن

أصبح رئيساً. وباعتبار أن الجزء الأول غير معروف للكثيرين، فقد كان أكثر مصداقية للمتفرج، وقد أعطى أيضاً حرية أكبر لكاتب السيناريو والمخرج، في تجسيدهما لأفكار ومشاعر إنسانية خاصة بالشخصية. وقد برز في هذا الجزء بالذات أسلوب محمد خان السينمائي بشكل أكثر.

ولكن بالرغم من تلك النظرة الأحادية، فقد كان هناك الكثير من المشاهد التي توخت الحذر في الطرح، وتجنبت أي مغالطات تاريخية. وقد ساهم في ذلك بالطبع وجود مخرج كبير وراء هذا العمل، وصاحب خبرة ودراية واسعة بلغة السينما، جعله يتميز عن أي فيلم تاريخي آخر.. وهذا بالطبع لا يمنع من أن الفيلم بشكل عام لم يتجاوز تلك النوعية من الأفلام التي تتناول السير الذاتية التاريخية، إلا في النواحي الفنية والتقنية.

وفي تصريح صحفي للمخرج محمد خان بعد عرض الفيلم الجماهيري، اعتبر فيلمه هذا تحدياً واضحاً منه لمن أشار إليه بأن يترك إخراج هذا الفيلم بحجة أنه لا يتناسب وأسلوبه السينمائي، وإنه إثبات للجميع بأنه قادر على صنع فيلم يشكل إطلالة على السادات وليس سيرة ذاتية تقليدية لزعيم، وهذه الإطلالة تتيح للمتفرج حرية للتفكير وإبداء رأيه فيما يشاهده على الشاشة.

والمتابع لمشوار محمد خان السينمائي من خلال أفلامه، يدرك تماماً بأنه مخرج لا يهتم بالحدوتة، بقدر إهتمامها

بالشخصيات والتفاصيل الصغيرة، وهذا بالضبط ما وجده المخرج محمد خان في شخصية السادات، فهي شخصية ثرية درامياً، مليئة بالتناقضات، والتباينات المثيرة، ولحظات القلق والتوتر، وفترات هبوط وصعود، وتارجح ما بين الحياة والموت. فهي بالتالي شخصية مغرية بالنسبة للمخرج محمد خان، الذي اهتم في هذه الشخصية بالتفاصيل الصغيرة المهمة وبالأخص الإنسانية منها.

ولكننا بالمقابل لم نجد في فيلم (أيام السادات) بصمة المخرج محمد خان الواضحة كمخرج له رؤية إخراجية فنية وفكرية خاصة. فهو، كما يعرف الجميع، أحد أهم مخرجي السينما المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين.. أفلامه تصل إلى القلب مباشرة، باعتبارها أفلاماً سينمائية مكتملة، تتوافر فيها كل الشروط الفنية. وهو بالتالي صاحب نظرية سينما المكان في السينما المصرية. وفي أفلامه من السهل الإهتداء إلى شخصيته فيها، حتى من دون وضع اسمه عليها. إلا أن محمد خان في (أيام السادات) قد وقع في الشرك الذي وضعه له السيناريو، فكان ضحية لسيناريو ضعيف مترهل، لم ينجح هو في إنقاذه في حجرة المونتاج. ولم يكن محمد خان في أفضل حالاته. صحيح بأن الإخراج كان متقناً في الكثير من المشاهد كحرفية. وهذا راجع لخبرة المخرج الكبيرة، إلا أن ذلك لم يستطيع أن ينقذ الفيلم من ذلك الترهل.

محاولة للدخول في عالم

محمد خان

الفني والفكري

الصورة هي الأصل

ثمة اتهام موجه لمحمد خان بأنه مخرج شكلي، يهتم بالجانب التقني (الصورة) أكثر من اهتمامه بالمضمون (الحدوتة). هذا بالرغم من أن محمد خان نفسه لا يعتبر هذا اتهاما، بل ويعلن صراحة حبه واهتمامه بهذا الجانب، ويرى بأن السينما أصلاً هي صورة ولا بد من تطوير هذه الصورة والبحث من خلالها. ويضيف في قوله: (إن هناك استهتار بشع بالتكنيك في السينما المصرية(...) لن تتقدم السينما عندنا أبداً لأنها لا تهتم بالشكل (...) لن تكتمل عندنا سينما جديدة إلا لو أعطت اهتماما أكثر بالصورة!!)[١٨]

وفي مكان آخر يقول: (إنني موافق بأن الصورة لن تكون مهمة إذا كان المضمون عبقرياً في السينما. إذا وجدت مضموناً قادراً

(١٨) محمد خان. مجلة الفنون المصرية. ديسمبر ١٩٨٦.

على التهام الصورة، فأنا مستعد لأن أضع الكاميرا وأصوره فوراً، ولكن العثور على مثل هذه المضامين مسألة نادرة جداً، وبالتالي تبقى للصورة الأهمية الكبرى !!)[١٩]

وبالرغم من كل ذلك، فإننا نرى العكس، فما يميز خان أكثر هو طرحه لمضامين وشخصيات جديدة ومبتكرة لم تعهدها السينما المصرية، وهذا ما جعلنا نقوم باستعراض كامل وموسع لأفلامه.

ربما لا يكون هناك اهتمام واضح من خان بالحدوتة التقليدية في أغلب أفلامه، إلا أنه يهتم كثيراً بشخصياته والتوغل في أعماقها، وذلك للكشف عن جوانب هامة في تركيبتها، وإضفاء أبعاد إنسانية عميقة وصادقة عليها، يطرح من خلالها قضايا فردية، إنما تعكس مجتمعاً بكامله.

أما بالنسبة لاهتمامه بالصورة، فهذا أمر يحتاج منا لتوضيح. فصحيح بأن محمد خان في معظم أفلامه قد أعطى للصورة السينمائية مكانة بارزة، بل وأكد على إظهار إمكانياتها في التعبير التأملي عن الحدث الدرامي، واكتفى بحوار مركز وعميق ساهم في توصيل المعاني الدرامية لهذه الصورة. وهذا بالطبع مجهود يحسب لصالح محمد خان . إلا أنه لم يركز اهتمامه على إبراز الجوانب الجمالية في تكوينات كادراته السينمائية، باستثناء فيلمه (أحلام هند

---

(١٩) محمد خان. مجلة البلاد. ٣٠ يناير ١٩٨٥.

وكاميليا)، علماً بأن أفلامه الأخرى قد احتوت على بعض الكادرات الجميلة والمتفرقة هنا وهناك، لكنها لم تشكل أسلوبا مميزاً وموحداً لأعماله السينمائية.

المتفرج وحرية الفنان

إن أهم ما يميز محمد خان كمخرج كونه لا يفكر في المتفرج أثناء تنفيذه لأي من أعماله، بل أنه لا يضعه في اعتباره. وصلته بالمتفرج لا تتعدى متابعة ردود أفعال أعماله على هذا المتفرج .. (عامة أنا لا أفكر في المتفرج، هل الرسام يفكر فيمن ستعجبهم لوحته!!)[٢٠]

وهذا بالطبع قد جعل من محمد خان فناناً يمتلك بعض الحرية في التعبير عن قضايا ومشاكل تشغله وتخصه هو بالذات كإنسان وفنان، كما جعله يتخلص من قيود هذا المتفرج الكسول وقيود السينما التقليدية بشكل عام، وبالتالي إطلاق العنان لخياله الفني لاستحداث وابتكار أشكال فنية جديدة.. (هناك مسائل صغيرة شغلت بالي، وشغلت بال السينما منذ بدايتها، ومازالت السبب الرئيسي الذي من أجله أحقق الأفلام وأعمل في الإخراج، بل هي ما

[٢٠] محمد خان . مجلة الفنون المصرية . ديسمبر ١٩٨٦.

تجعلني مستمراً.. أحاول أن أسيطر على تقنيتي تماماً، وعندما أشاهد فيلماً جيداً أشعر بالغيرة ويدفعني ذلك لتحقيق فيلم جيد!!)[٢١]

---

(٢١) محمد خان. مجلة الفيديو العربي. فبراير ١٩٨٤.

أفلام ذاتية .. وشخصيات غير متوائمة

محمد خان يصنع أفلاماً ذاتية، بمعنى إن هذه الذاتية تشكل طريقاً وهدفاً حقيقياً للتعبير بصدق وأمانة عما يشعر به الفنان تجاه مجتمعه. وإن الذين يصرخون (المضمون .. المضمون)، ويطالبون بما لم يقدمه خان لهم، إنما يسعون . في واقع الأمر . إلى تناقض بين ما في داخل محمد خان وما عليه أن يقدمه. فهو يقوم دائماً بكتابة قصص أفلامه ويشارك في كتابة السيناريو لها، حرصاً منه على أن تتضمن أفكاراً وشخصيات هي في النهاية عبارة عن مجموعة من الهواجس الذاتية.

لقد أعطى شخصيات أفلامه الكثير من شخصيته هو نفسه (كما جاء في تصريحاته الصحفية)، فشخصياته هي غير القادرة على التأقلم مع مجتمعها، تعيش في صراع دائم بين الحلم والواقع، في بحث دائم عن الذات والحرية الشخصية. ففارس في (طائر على

الطريق) يبحث عن الحب والحنان والأمان الاجتماعي، ونوال في (موعد على العشاء) تبحث عن شخصيتها وحبها المغتصب، وفارس في (الحريف) يبحث عن موقعه في هذا المجتمع المليء بالصراعات والتناقضات، وعطية في (خرج ملم يعد) يبحث عن التغيير وخلق أسلوب جديد للحياة، أما هند وكاميليا في فيلم (أحلام هند وكاميليا) فهن يبحثن عن أحلامهن وحريتهن الشخصية. وبشكل عام فإن أبطال محمد خان شخصيات حزينة وحيدة متمردة وغير منتمية، وتمثل خليطاً مركباً

من المشاعر والأحاسيس المتناقضة.. بين الجد واللامبالاة، النقاء والتردد، التواضع والكبرياء، الحلم والإحباط، الغربة والانتماء. هذه هي طبيعة شخصيات محمد خان، فهي أبعد ما تكون عن الأنماط الاجتماعية المتوائمة مع مجتمعها. فهو .كما ذكرنا في مكان سابق . لا يبحث عن نوعية محددة من الأفلام، وإنما يبحث عن شخصيات مميزة وغير نمطية .. (إن شخصياتي نبيلة وتريد تحطيم القيود التي تكبلها في حياتها اليومية.. حتى الموظف الذي أصوره في أفلامي موظف ثائر على وضعه ويسعى للخروج من حالة الركود التي يعيشها)[٢٢]

---

[٢٢] محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

النزول بالكاميرا في الشارع

تتميز أفلام محمد خان بخاصية المتعة السينمائية، وإن تفاوتت من فيلم إلى آخر، وذلك لأن أهمية تجربته تكمن في أنه يتناول في أفلامه الشخصيات العادية البسيطة والمهن الشعبية، والتي يتجاوزها غيره من المخرجين. وحتى لو تناولوها فإنهم يلامسونها سريعاً وبشكل سطحي غير عميق. وذلك لسببين، إما لعدم امتلاكهم للإمكانيات الفنية الكافية لمعالجتها، أو لأنهم لا يمتلكون الجرأة الفنية للنزول بكاميرتهم إلى الشارع.

أما محمد خان، فهو يلتقط الشخصية التي غالباً ما تستوقفه من الشارع ليعيد صياغتها وتطويرها في مخيلته، محملاً إياها إسقاطات وإيحاءات وأبعاد إنسانية واجتماعية عميقة، ومن ثم إضافة الرؤية والفكر الخاص به والعاكس لما يختمر في ذاته.

يساعده في ذلك عشقه للتصوير في الشوارع والأماكن الطبيعية.. فهو الذي جسد عشقه لشوارع القاهرة من خلال متابعته لمغامرات بطله الصحفي في أول أفلامه (ضربة شمس)، لدرجة أنه أصر على تصوير مشهد كامل ومعقد في مطعم قريب من سينما مترو، بالرغم من استعداد المنتج لبناء نفس المقهى في الأستوديو .. (قلت لا سأصور هناك حيث كنت أذهب وأتناول العشاء مع والدي ونذهب إلى السينما، لقد عنى ذلك شيء مهم بالنسبة لي (...) أنا أحب المدينة، لقد ولدت ونشأت في وسط المدينة، وأحب أن أصور في الأماكن التي أتذكرها، أو التي كنت قد زرتها !!)[٢٣]

وهو الذي جعل من حياة سائق تاكسي موضوعاً سينمائياً، وخلق جواً خاصاً في تنقله بين الطرق الطويلة المتميزة بين المدن في فيلم (طائر على الطريق).. وانتقل في فيلمه (موعد على العشاء) إلى الشوارع الخلفية والجانبية ذات الملامح الخاصة بالإسكندرية.. وأثبت عشقه للقاهرة بحواريها وأزقتها الضيقة متناولاً لعبة كرة الشراب الشعبية في فيلم (الحريف).. واستغل جو المطاردات في فيلمي الثأر، نصف أرنب لتصوير مشاهد لمناطق جديدة في القاهرة لم يسبق أن شاهدناها في الأفلام المصرية.. وتابع رحلة عطية وعمر لتصوير الريف المصري في فيلمي خرج ولم يعد ،

---

[٢٣] محمد خان . مجلة الفيديو العربي . فبراير ١٩٨٤.

مشوار عمر.. وقدم عالم الخادمات وجسد إحباطاتهم في فيلم (أحلام هند وكاميليا). إنها حقاً مهمة صعبة وتجربة فنية مثيرة، جسدها محمد خان من خلال أفلامه. صحيح بأن هناك البعض من المخرجين المصريين ممن قدموا المدينة في أفلامهم، إلا أن محمد خان تميز عنهم بأنه قد أعطى للمدينة شخصية مستقلة وشكلاً خاصاً وجديداً، هذا لأنه قد أدرك الكيفية التي تستطيع أن تلعب المدينة فيه دوراً درامياً فعالاً وهاماً، بدل بقائها كخلفية فقط للحدث الدرامي.

هذا هو أسلوب محمد خان الفني، ذو اللغة السينمائية المركزة للتعبير عن مواقف وأحداث خارجة عن كل تقليد.. ميدانه المدينة والواقع، وخياله مستمد منهما، يصيغهما في إطار تقنية جديدة ومبتكرة، وفرتها له ثقافته السينمائية الغربية.

جمهور ومثقفٍ

أراد محمد خان، ومن خلال جميع أفلامه، خلق جمهور واعي ومثقف سينمائياً ومتذوق لهذا الفن.. وذلك حين يقول: (هدفي الأساسي أن أعمل فيلماً تتلقاه كل العيون، خصوصاً عين ابن بلدي. لذلك يتهموني بأنني أصنع أفلاماً (خواجاتية) وشكلية. وحقيقة الأمر، هو أن عيوننا لم تتعود بعد أن تكون الكاميرا هناك، لأنهم يريدونها في مكانها الدائم. وعندما غيرت قليلاً مكان الكاميرا، قالوا هناك نوع من الغربة بالنسبة للعين. إيماني كبير بأن عين المتفرج ستعتاد على هذه اللغة السينمائية، وبالتالي سيصبح الأمر طبيعياً!!)[٢٤]

وقوله هذا يؤكد لنا بأنه لا يريد أن ينصاع لرغبات الجمهور، بل ويريد أن يعوده على ما يقدمه له، حيث يقول: (أنا لا أستطيع أن

---

[٢٤] محمد خان. مجلة البلاد. ٣٠ يناير ١٩٨٥.

أعمـل كـل شـيء لكـي يفهمـه الجميـع، علـيهم أن يبـذلوا بعـض الجهـد(...) لا أسـتطيع أن أصـنع أفلامـاً لكـل النـاس، هنـاك أشـياء صغيرة أمررها في أفلامي وأتمنى أن تفهم من قبل الآخرين!)[٢٥]

---

[٢٥] محمد خان. مجلة البلاد. ٣٠ يناير ١٩٨٥.

السينما لا تبحث في الحلول

وبالرغم من أن محمد خان قد تناول الكثير من القضايا التي تشد انتباه هذا الجمهور، إلا أنه يرفض معالجة هذه القضايا وطرح الحلول لها، وذلك إيماناً منه بأن الفنان ليس مشرفاً اجتماعيا أو خبير سياسي، ومهمته كسينمائي وفنان تكمن في إثارة مثل هذه القضايا وترك الحلول للمتفرج يهتم بها ويتناقش حولها.. يقول خان في هذا الصدد:

(أريد أن يخرج المتفرج من أفلامي وهو يفكر في المشكلة المطروحة أمامه في الفيلم. والحقيقة إن الجمهور هنا معتاد على المعالجة الفجة، وأنا أرفض هذا الأسلوب. وقد يكون هذا هو سبب الصعوبة التي تلقاها بعض أفلامي في الوصول إلى الجماهير العريضة. وأنا مدرك لهذا وواعٍ له تماماً، ولكني مصر على أن العين ستعتاد تدريجياً على هذا الجديد، وإن المتفرج سيفهم الصورة..

فمثلاً (الحريف) فيلم يتكلم عن الفقر، ولكنه لا يقول إنه يعالج مشكلة الفقر. إنني لا أقول يجب عمل هذه الأشياء للقضاء على الفقر، ليست هذه هي مهمتي !!)[٢٦]

[٢٦] محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

السينما فريق عمل متجانس

يتمتع محمد خان بأسلوب عمل مختلف فهو صارم وشديد الحساسية في آن واحد أثناء التصوير، فبالرغم من أنه يكتب قصص أفلامه ويشارك في صياغة السيناريو لها، إلا أنه يرفض الاستماع لآراء الآخرين أثناء التصوير، بل ويرفض حضور أي شخص لعروض الفيلم أُثناء العمل، حيث يقول: (أنا ديكتاتور في هذا المجال، حتى سعاد حسني لم تحضر موعد على العشاء إلا في العرض الصحفي. فما دام السيناريو قد انتهى وتم الاتفاق عليه، فإنني لا أحب أن أسمع أي ملاحظات على عملي من أحد!!)[٢٧]

كما أن له فلسفة ورأي خاص بالنسبة للسيناريو.. فهو يرى بأن هناك مخرج منفذ للسيناريو ومخرج مؤلف أو خالق، له فكره

[٢٧] محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

الخاص، والنوع الثاني يتعامل مع كاتب السيناريو كشخص مطلوب منه أن يحقق لهذا المخرج بعض أفكاره، إلى جانب أفكار الكاتب نفسه. والاثنان يندمجان لتقديم العمل. وهو بالتالي يرى بأن السينما أساساً هي سينما المخرج مائة بالمائة، حيث ينسب الفيلم لمخرجه ويكون مسؤولاً عنه مسؤولية كاملة.. (صناعة الأفلام بالنسبة لي مسألة شخصية.. ليست مسألة أنني أصنع أفلاماً والسلام، ولكنني أساساً أصنع السينما الخاصة بتركيبتي.. وفي نفس الوقت هذا لا يعني تجريد الكاتب من إضافاته. فمثلاً لو جاءني سيناريو عبقري فلن أخرجه، لأن سيناريو عبقري معناه أنه سيناريو كامل متكامل، فهو إذاً لا يحتاج إلا إلى شخص ينفذه.. وهذا ما أرفضه، لأن شغلتي مع السيناريو هي أن أضيف إليه، أعطيه الصورة في النهاية وأجعلها تنطق بجوار الفكر اللفظي الموجود في السيناريو وهذا مهم جداً)[٢٨]

ولأنه يرفض أن يقوم بتنفيذ أي سيناريو جاهز، فقد أًصبح تعامله مع الوسط الفني معروفاً .. (...إنني أقوم بالتحضير لمشاريعي وأقدمها للسوق وهي كاملة، أي أنني أتقدم للمنتج بالسيناريو وبالموافقة المبدئية عليه من الممثلين. وكما يختار المنتج المخرج الذي يتعامل معه، فإن للمخرج الحق ذاته، فالمنتج ليس فقط من يملك الفلوس)[٢٩]

---

[٢٨] محمد خان . الفيديو العربي . نوفمبر ١٩٨٥.

[٢٩] محمد خان . مجلة المستقبل . ١ سبتمبر ١٩٨٤.

هذا إضافة إلى أن محمد خان يصر على اختيار فريق العمل من فنيين وفنانين بنفسه. وهذا . بالطبع . من حق أي فنان حريص على عمله، لأن العمل الفني عبارة عن انسجام وتجانس للعناصر الفنية للوصول إلى أرقى مستوى إبداعي وجمالي للعمل الفني. لذلك يلاحظ المتتبع لأفلام خان تكرر أسماء ارتبط بها في أكثر من عمل، مثل المونتيرة نادية شكري (التي قامت بمونتاج جميع أفلامه)، مدير التصوير سعيد شيمي (ثماني أفلام)، الموسيقار كمال بكير (سبعة أفلام)، السيناريست بشير الديك (ستة أفلام)، مدير التصوير طارق التلمساني (ثلاثة أفلام)، السيناريست عاصم توفيق (أربعة أفلام)، والسيناريست رؤوف توفيق (فيلمان).

ولم يأتي هذا الارتباط الفني اعتباطيا، بل جاء نتيجة للتجانس والتشابه الكبير بينه وبين هؤلاء الفنانين بالتحديد، حيث جمعتهم مواقف وآراء حول مفهوم وجماليات السينما التي يصنعونها. فعن تجربته مع سعيد شيمي، يقول محمد خان: (هو صديق الطفولة، كنا نذهب إلى السينما معاً، وحققنا أفلام ٨ملي و١٦ ملي معاً، والذي كان دائماً يريد أن يصبح مدير تصوير وكنت دائماً أريد أن أصبح مخرج أفلام، وهو دائماً يفهم ما أريد، أعني إنه عندما أشير إني أريد اللقطة بطريقة معينة فإنه يفهم سريعاً أية لقطة وأية طريقة أعنيها، وعندما أنظر من خلال الكاميرا تكون هي ذاتها اللقطة المطلوبة.

ربما لأننا ذهبنا إلى السينما معاً وتذوقناها معاً.. إنه لا يقول لا لشيء بل يحاول تحقيقه مهما كانت الظروف، وأعتقد إني فتحت المجال أمام سعيد لكي يطلق ما في داخله في الوقت الذي أتاح لي كذلك بأن أقدم ما أريد تقديمه كمخرج، وكان تعاوناً مثمراً !!)[٣٠]

وعن افتراقه عن سعيد شيمي واختياره لطارق التلمساني، يقول: (أنا وسعيد وصلنا لمستوى الاستغناء وإمكانية العمل منفردين لا مانع طبعاً من العودة، فما بيننا هو صداقة العمر كله. اختياري لطارق التلمساني جاء من خلال عملي في أفلام روائية قصيرة عن تنظيم الأسرة مع خيري بشارة وعاطف الطيب، اقتنعت به ووجدت أنها فرصة للانطلاق به كمدير تصوير جيد)[٣١]

أما عن تجربته مع المونتيرة نادية شكري، فيقول: (أنا محظوظ بها، لأنها تسمعني جيداً، ولأنها حساسة وتترجم كل ما أريد بميكانيكية المونتاج الذي لا أعرفها، وهي محظوظة لأنها وجدت نفسها في مجال جديد وسينما ذات شكل جديد وحققت نفسها!!)[٣٢]

هذا إضافة إلى أن محمد خان قد كون مع بشير الديك

---

[٣٠] محمد خان . مجلة الفيديو العربي . فبراير ١٩٨٤.

[٣١] محمد خان . مجلة الفنون المصرية . ديسمبر ١٩٨٦.

[٣٢] محمد خان . مجلة الفنون المصرية . ديسمبر ١٩٨٦.

وسعيد شيمي ونادية شكري وعاطف الطيب وخيري بشارة وداود عبد السيد، كوّن مع هؤلاء الفنانين جماعة سينمائية أطلق عليها (جماعة أفلام الصحبة)، جمعتها رابطة الصداقة ومجمل القضايا والهموم الفنية والثقافية بشكل عام.. يقول خان: (بدأنا نناقش بعضنا ونشتم بعضنا ونغضب وتتأزم العلاقات، في الوقت نفسه كنا نحب بعضنا البعض بشكل كبير !!)[٣٣]

وكان الهدف من إنشاء هذه الجماعة هو إنتاج أفلام ذات مستوى جيد وتقدم جديداً، والفيلم الوحيد الذي قامت الجماعة بإنتاجه هو (الحريف)، بالرغم من معارضة محمد خان نفسه على ذلك، حيث يرى بأن جماعة الصحبة يجب أن تنتج السيناريوهات التي تواجه مشكلة إنتاجية، ومن الصعب تمويلها إلا من خارج الجماعة، وفيلم (الحريف) سينتج في كل الأحوال لتناوله كرة الشراب الشعبية ووجود عادل أمام كنجم شباك. ولكن ضعف الجماعة .كما يقول محمد خان . يكمن في أنه : (ليس بيننا تاجر واحد، وإلا كان في إمكاننا المساومة بشكل أفضل والتسويق بصورة أجود. لكننا عامة راضون عن تجربة الحريف !!)[٣٤]

ثم لا ننسى عند الحديث عن تجربة محمد خان من التطرق إلى

---

[٣٣] محمد خان . مجلة البلاد . ٣٠ يناير ١٩٨٥.

[٣٤] محمد خان . مجلة الفنون المصرية . ديسمبر ١٩٨٦.

تلك الدقة الشديدة والمتناهية التي يتمتع بها في اختيار ممثليه، وأسلوبه في التعامل معهم. فقد عمل خان مع عادل إمام ونور الشريف وأحمد زكي وسعاد حسني وغيرهم من نجوم السينما، إلا أنه لا يسعى بالضرورة وراء النجوم، فهو يبحث عن الشخصية التي تناسب الدور، ويرى أنه قد وضع مبدأً هاماً جداً في السينما المصرية، وهو إصرار المخرج على أبطاله مهما كانت الظروف. فهو عندما أصر على يحيى الفخراني للقيام بدور (عطية) في فيلم (خرج ولم يعد)، رغم معارضة أغلب الموزعين بحجة إبداله بنجم شباك. ولكن حصول الفخراني فيما بعد على جائزة أفضل ممثل في مهرجان قرطاج الدولي، قد عزز موقف محمد خان وموقف من ينتمي إلى نفس أسلوبه. فبعد الفخراني حصل أحمد زكي على جائزة أفضل ممثل في مهرجان دمشق الدولي عن دوره في فيلم (زوجة رجل مهم)، ونجلاء فتحي بجائزة أفضل ممثلة في مهرجان طشقند الدولي عن دورها في فيلم (أحلام هند وكاميليا).

وليس هذا إلا دليلاً على توفيقه في اختيار ممثليه وقدرته على إدارتهم. كما أنه يمتلك أسلوباً خاصاً في العمل، فهو يفاجأ الممثل بتغيير في الحركة أو الديكور، إذا وجد أن الممثل يستعد لأداء الشخصية، وفي هذه الحالة يعيد الممثل التصاقه ومفهومه للشخصية. ثم أن علاقته بممثليه علاقة زمالة وتقدير، فهو ضد

العلاقات الشخصية وضد السهرات الليلية.. (هناك حاجز شفاف بيني وبين الممثل الذي لا أعرفه جيداً، هو ينظر إليّ باحترام مثلما أنظر إليه باحترام، وبالتالي هو يسمعني باهتمام وعلى استعداد لأن يعطيني كل ما عنده، هذا الاستعداد يكون موجوداً منذ البداية!!)[٣٥]

محمد خان لا يريد ممثلاً يتصور بأنه سيعمل في فيلم فحسب، بل يريده أن يعطي للعمل قيمته، فهذا كما يرى خان مهم جداً في العلاقة بين المخرج والممثل، وذلك لأنه يعتقد بأنه مخرج ديكتاتور نوعاً ما. ويتحدث محمد خان عن أسلوب تعامله مع الممثل، فيقول: (حينما يبدأ مخرج ما العمل مع ممثل مبتدئ على الأقل يعرفه كإنسان، ثم يحاول التعرف عليه خلال التجهيز للفيلم.. لي موهبة مضافة إلى موهبة الإخراج، هي أن الناس تأتي إليّ لتحكي لي أشياء لم أطلبها منها، فأستثمر هذه المعرفة بالإنسان الموجود أمامي، كيف يفهمونك وكيف تفهمهم هذا هو أساس سياسي في الإخراج. الرجل الذي أنظر إليه أعرف من خلاله ما ينقصه.. أنا لا أطلب من الممثل أن يفعل بالتحديد ما أطلبه منه، إلا إذا كانت هناك ضرورة ما قد تساعدني في شيء أريده تحديداً.. ما أقوم به هو أن أشرح له اللحظة، ولو كنت أعرف أشياء عنه فيساعدني ذلك كثيراً للوصول إلى داخله)[٣٦]

---

[٣٥] محمد خان . مجلة البلاد . ٣٠ يناير ١٩٨٥ .

[٣٦] محمد خان . مجلة اليوم السابع . ١٨ يناير ١٩٨٨ .

إن هذا الأسلوب في التعامل مع الممثل، لهو جدير بأن يجعل منه طاقة فنية خلاقة، بإمكانها أن تثري الشخصية التي يقوم بتجسيدها بتفاصيل مهمة، وتجعلها أكثر مصداقية وواقعية، وبالتالي أكثر وصولاً للمتفرج.

نحن هنا أمام مخرج فنان.. حريص جداً على تقديم فن جاد وصادق.. فنان يعيش السينما التي يصنعها، ويقف على أرضية فنية صلبة. وبالرغم من غزارة إنتاجه السينمائي، إلا أنه مصر على تقديم الجيد والجديد دائماً.. (اليوم أعلم جيداً ما يستهويني، لكن صراعي هو التكنيك. أريد الوصول لشكل يتوحد مع المضمون.. شكل كامل!!)[٣٧]

بعد التعرف على أسلوب خان السينمائي، تبقى الإشارة ضروريةإلى أن هذا الفنان يمتلك إصراراً عميقاً على صنع السينما التي يريدها والتي تعبر عنه بصدق، رغم تواجده في ظل عجلة إنتاج سينمائي فقير ومتخلف. وهو بذلك يعيش في صراع دائم وغير متكافئ، ويقف صامداً ـ مع قلة من زملائه الفنانين ـ أمام تيار السينما التقليدية السائدة. هذا لأنه مؤمن تماماً بأن السينما التي يصنعها هو وزملاؤه، سيكون لها ـ وبالتدريج ـ تأثيراً كبيراً على عين وذوق المتفرج العادي، والذي بدأ بالفعل الارتقاء باهتماماته الفنية وحسه الجمالي.

---

[٣٧] محمد خان ـ مجلة الفنون المصرية ـ ديسمبر ١٩٨٦.

ملاحق ومصادر

فيلموغرافيا

ضربة شمس . ١٩٧٨

نور الشريف + نورا + ليلى فوزي + حسين الشربيني، إنتاج: إن بي فيلم، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان، سيناريو وحوار: فايز غالي، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

الرغبة . ١٩٧٩

نور الشريف + مديحة كامل + حسين الشربيني + إيمان، إنتاج: وكالة الجاعوني، تصوير: سعيد شيمي، سيناريو وحوار: بشير الديك، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

الثأر. ١٩٨٠

محمود ياسين + يسرا + حمدي الوزير + شعبان حسين، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان، سيناريو وحوار: فايز غالي، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

طائر على الطريق . ١٩٨٢

أحمد زكي + آثار الحكيم + فردوس عبد الحميد + فريد شوقي، إنتاج: المصرية للسينما، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان+بشير الديك، سيناريو وحوار: بشير الديك، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

موعد على العشاء . ١٩٨٢

سعاد حسني + حسين فهمي + أحمد زكي + زوزو ماضي، إنتاج: أفلام الجوهرة، تصوير: محسن نصر، قصة: محمد خان، سيناريو وحوار: بشير الديك، مناظر: ماهر عبدالنور، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

نصف أرنب . ١٩٨٢

يحيى الفخراني + محمود عبد العزيز + سعيد صالح + هالة صدقي ، إنتاج: إيهاب الليثي، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان، سيناريو وحوار: بشير الديك، موسيقى: هاني شنودة، مونتاج: نادية شكري.

الحريف . ١٩٨٣

عادل إمام + فردوس عبد الحميد + عبد الله فرغلي + نجاح الموجي، إنتاج: أفلام الصحبة، تصوير: سعيد شيمي، قصة: محمد خان+بشير الديك، سيناريو وحوار: بشير الديك، موسيقى: هاني شنودة، مونتاج: نادية شكري.

خرج ولم يعد . ١٩٨٤

يحيى الفخراني + ليلى علوي + فريد شوقي + عايدة عبد العزيز، إنتاج: ماجد فيلم، تصوير: طارق التلمساني، سيناريو وحوار: عاصم توفيق، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

مشوار عمر. ١٩٨٥

فاروق الفيشاوي + مديحة كامل + ممدوح عبد العليم + أ. عبد الوارث، إنتاج: الأصدقاء فيلم، تصوير: طارق التلمساني، قصة: محمد خان+رؤوف توفيق، سيناريو وحوار: رؤوف توفيق، مونتاج: نادية شكري.

عودة مواطن . ١٩٨٦

يحيى الفخراني + ميرفت أمين + أحمد عبد العزيز + شريف منير، إنتاج: يحيى الفخراني، تصوير: علي الغزولي، سيناريو وحوار: عاصم توفيق، مناظر: إنسي أبوسيف، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

زوجة رجل مهم . ١٩٨٧

أحمد زكي + ميرفت أمين + علي الغندور + محمد الدفراوي، تصوير: محسن أحمد، قصة وسيناريو وحوار: رؤوف توفيق، موسيقى: جورج كازازيان، مونتاج: نادية شكري.

أحلام هند وكاميليا . ١٩٨٨

نجلاء فتحي + عايدة رياض + أحمد زكي، تصوير: محسن أحمد، قصة وسيناريو: محمد خان، حوار: مصطفى جمعة، مناظر: إنسي أبوسيف، موسيقى: عمار الشريعي، مونتاج: نادية شكري.

سوبرماركت . ١٩٩٠

ممدوح عبد العليم + نجلاء فتحي + عادل أدهم + نبيل الحلفاوي + محمد توفيق، إنتاج: نجلاء فتحي، تصوير: كمال عبدالعزيز، قصة: محمد خان+عاصم توفيق، سيناريو وحوار: عاصم توفيق، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكري.

فارس المدينة . ١٩٩١

محمود حميدة + لوسي + عايدة رياض + سعاد نصر + عبدالعزيز مخيون + حسن حسني + أحمد بدير، إنتاج: خان فيلم، تصوير: كمال عبدالعزيز،قصة: محمد خان+فايز غالي، سيناريو وحوار: فايز غالي، موسيقى: ياسر عبدالرحمن، مونتاج: نادية شكري.

مستر كاراتيه . ١٩٩٢

أحمد زكي + نهلة سلامة + إبراهيم نصر + ممدوح وافي، إنتاج: السبكي للإنتاج السينمائي والتوزيع، تصوير: كمال عبدالعزيز، قصة وسيناريو وحوار: رؤوف توفيق، موسيقى: ياسر عبدالرحمن، مونتاج: نادية شكري.

الغرقانة . ١٩٩٣

نبيلة عبيد + محمود حميدة + نهلة سلامة + أحمد توفيق + حمدي الوزير، إنتاج: الأهرام للسينما والفيديو، تصوير: محسن نصر، قصة: حسن شاه، سيناريو وحوار: مصطفى محرم، مناظر: محمد أمين،

موسيقى: راجح داود، مونتاج: نادية شكري.

يوم حار جداً. ١٩٩٥

شيريهان + محمود حميدة + محمد فؤاد + عزة بهاء الدين، إنتاج: خان فيلم، تصوير: كمال عبدالعزيز، قصة: محمد خان، سيناريو وحوار: زينب عزيز، موسيقى: ياسر عبدالرحمن، مونتاج: نادية شكري.

أيام السادات. ٢٠٠٠

أحمد زكي + ميرفت أمين + منى زكي، محمد السبع، أحمد فؤاد سليم، عطية عويس، رؤية سينمائية وإنتاج: أحمد زكي، تصوير: طارق التلمساني، قصة: مأخوذ عن كتابي (البحث عن الذات) لأنور السادات و(سيدة من مصر) لجيهان السادات، سيناريو وحوار: أحمد بهجت، موسيقى: ياسر عبد الرحمن، ديكور وملابس: إنسي أبوسيف، مونتاج: نادية شكري، خالد مرعي.

جوائز ومهرجانات

ضربة شمس

جائزة تقديرية ذهبية عن الإخراج الأول من مهرجان الإسكندرية الدولي الأول، وجائزة العمل الأول من مهرجان جمعية الفيلم، وجائزة الدولة التقديرية.

طائر على الطريق

جائزة لجنة التحكيم في مهرجان القارات الثلاث (نانت) فرنسا ١٩٨١، جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان جمعية الفيلم ١٩٨٢، جائزة التقدير الذهبية من الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما ١٩٨١، الجائزة الأولى في ليالي الإسكندرية السينمائية ١٩٨١.

نصف أرنب

الجائزة الأولى (مناصفة مع العار) في مهرجان القاهرة الدولي ١٩٨٢.

الحريف

جائزة أفضل إخراج من جمعية الفيلم ١٩٨٥، الجائزة الثانية في مهرجان الإسكندرية الثالث ١٩٨٣، شهادة تقديرية في مهرجان برلين الدولي ١٩٨٣، كما عرض داخل المسابقة الرسمية في مهرجان موسكو الدولي ١٩٨٣.

خرج ولم يعد

جائزة التانيت الفضي وجائزة أفضل ممثل (يحيى الفخراني) في مهرجان قرطاج الدولي ١٩٨٤، الجائزة الخامسة في مهرجان الإسكندرية الرابع ١٩٨٤، وشارك في مهرجانات ستراسبورغ بفرنسا ١٩٨٥، ومهرجان السينما العربية في باريس ١٩٨٥، ومهرجان فالنسيا لدول البحر المتوسط بأسبانيا ١٩٨٥.

مشوار عمر

شارك في مهرجان السينما العربية في باريس ١٩٨٦.

عودة مواطن

شارك في مهرجان فالنسيا لدول البحر المتوسط بأسبانيا ١٩٨٦.

زوجة رجل مهم

جائزة السيف الفضي وجائزة أفضل ممثل (أحمد زكي) وجائزة النادي السينمائي الطلابي في مهرجان دمشق الدولي ١٩٨٧، شارك كفيلم إفتتاح وداخل المسابقة في مهرجان موسكو الدولي ١٩٨٧، عرض في سوق مهرجان كان الدولي ١٩٨٧، شارك في مهرجان ستراسبورغ بفرنسا ١٩٨٧، ومهرجان فالنسيا لدول البحر المتوسط بأسبانيا ١٩٨٧، ومهرجان مونتريال بكندا ١٩٨٧، عرض على هامش المسابقة الرسمية في مهرجان القارات الثلاث (نانت) فرنسا ١٩٨٧، ومهرجان القاهرة الدولي ١٩٨٧.

أحلام هند وكاميليا

جائزة أفضل ممثلة (نجلاء فتحي) في مهرجان طشقند الدولي بالإتحاد السوفييتي ١٩٨٨، شارك في مهرجان فالنسيا لدول البحر المتوسط بأسبانيا ١٩٨٨.

هوامش

١. محمد خان. مجلة الفنون المصرية. ديسمبر ١٩٨٦.

٢. محمد خان. مجلة الفنون المصرية. ديسمبر ١٩٨٦.

٣. محمد خان. مجلة الكواكب المصرية. ٣٠ أكتوبر ١٩٨٤.

٤. محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

٥. محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

٦. محمد خان. مجلة الفيديو العربي. فبراير ١٩٨٤.

٧. محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

٨. محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

٩. محمد خان. مجلة الفنون المصرية. ديسمبر ١٩٨٦.

١٠. محمد خان. مجلة المستقبل. ١ سبتمبر ١٩٨٤.

١١. محمد خان. مجلة الفيديو العربي. فبراير ١٩٨٤.

١٢. محمد خان. مجلة الكواكب المصرية. ٣٠ أكتوبر ١٩٨٤.

١٣. محمد خان. جريدة الوطن الكويتية. ٣ يناير ١٩٨٨.

١٤. محمد خان. مجلة الفنون المصرية. ديسمبر ١٩٨٦.

١٥. محمد خان. جريدة الوطن الكويتية. ٣ يناير ١٩٨٨.

١٦. محمد خان. مجلة اليوم السابع. ١٨ يناير ١٩٨٨.

١٧. محمد خان. مجلة اليوم السابع. ١٨ يناير ١٩٨٨.

١٨. محمد خان. مجلة الفنون المصرية. ديسمبر ١٩٨٦.

١٩. محمد خان. مجلة البلاد. ٣٠ يناير ١٩٨٥.

٢٠. محمد خان . مجلة الفنون المصرية . ديسمبر ١٩٨٦.

٢١. محمد خان . مجلة الفيديو العربي . فبراير ١٩٨٤.

٢٢. محمد خان . مجلة المستقبل . ١ سبتمبر ١٩٨٤.

٢٣. محمد خان . مجلة الفيديو العربي . فبراير ١٩٨٤.

٢٤. محمد خان . مجلة البلاد . ٣٠ يناير ١٩٨٥.

٢٥. محمد خان . مجلة البلاد . ٣٠ يناير ١٩٨٥.

٢٦. محمد خان . مجلة المستقبل . ١ سبتمبر ١٩٨٤.

٢٧. محمد خان . مجلة المستقبل . ١ سبتمبر ١٩٨٤.

٢٨. محمد خان . مجلة الفيديو العربي . نوفمبر ١٩٨٥.

٢٩. محمد خان . مجلة المستقبل . ١ سبتمبر ١٩٨٤.

٣٠. محمد خان . مجلة الفيديو العربي . فبراير ١٩٨٤.

٣١. محمد خان . مجلة الفنون المصرية . ديسمبر ١٩٨٦.

٣٢. محمد خان . مجلة الفنون المصرية . ديسمبر ١٩٨٦.

٣٣. محمد خان . مجلة البلاد . ٣٠ يناير ١٩٨٥.

٣٤. محمد خان . مجلة الفنون المصرية . ديسمبر ١٩٨٦.

٣٥. محمد خان . مجلة البلاد . ٣٠ يناير ١٩٨٥.

٣٦. محمد خان . مجلة اليوم السابع . ١٨ يناير ١٩٨٨.

٣٧. محمد خان . مجلة الفنون المصرية . ديسمبر ١٩٨٦.

فهرس

محاولة للدخول في عالم محمد خان الفني والفكري

حسن حداد في سطور

- كاتب متخصص في النقد السينمائي.
- من مواليد مدينة المحرق بالبحرين عام ١٩٥٨.
- متزوج من الشاعرة ليلى السيد، ولديه ثلاث بنات (هديل . ١٤، علا . ١٢، دنيا . ٨ سنوات)، وولد (علي . ٣سنوات).
- يعمل حالياً موظفاً في شركة طيران الخليج.
- بدأت اهتماماته بالسينما عام ١٩٨٠، ونشر له أول مقال عن السينما في جريدة أخبار الخليج البحرينية عام ١٩٨٣.
- نُشرت له العديد من المقالات والدراسات السينمائية في الصحافة المحلية والخليجية.
- يشرف حالياً على صفحتي "سينما" في مجلة "هنا البحرين" منذ شهر مايو ٢٠٠١.
- أشرف على صفحتي "سينما" في صحيفة الوسط، منذ سبتمبر ٢٠٠٢ وحتى أبريل ٢٠٠٣.
- عضو في نادي البحرين للسينما منذ عام ١٩٨٥.
- شارك في مهرجان السينما العربية الأول . عام ٢٠٠٠ كرئيس للمركز الصحفي ورأس تحرير النشرة اليومية للمهرجان.
- أعد برامج عن السينما لإذاعة البحرين، مثل: (أفلام وأفلام – مشاهير – مجلة السينما).
- أقام مجموعة من الندوات العامة والمتخصصة في السينما.
- يشرف الآن على موقع سينمائي إلكتروني شخصي باسم "سينماتك" قام بتصميمه وإطلاقه في يناير ٢٠٠٤.

.(www.cinematechhaddad.com)
العنوان: منزل ١٨٥٥، طريق ٣٣٤١، مجمع ٧٣٣، الناصفة، مملكة البحرين.
العنوان الإلكتروني: hshaddad@batelco.com.bh
الموقع الإلكتروني: www.cinematechhaddad.com

صدر للناقد:

- **عن ثنائية القهر/التمرد في أفلام المخرج عاطف الطيب – الطبعة الأولى البحرين / مارس ٢٠٠٠ م – حجم متوسط . ١١٥ صفحة.**

ضمن منشورات مهرجان السينما العربية الأول . البحرين.

طبع بالمطابع الحكومية . وزارة شئون مجلس الوزراء والإعلام . دولة البحرين.

- **تعال إلى حيث النكهة . رؤى نقدية في السينما – الطبعة الأولى . أغسطس ٢٠٠٩ . حجم كبير . ٢٦٥ صفحة**

الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت

عن سلسلة كتاب "البحرين الثقافية" إصدار وزارة الثقافة والإعلام في البحرين . إدارة الثقافة والتراث الوطني

- **السينما المصرية الجديدة.. طريق مفتون بالواقع – الطبعة الأولى . أبريل ٢٠١٣ . حجم كبير**

الناشر: هيئة قصور الثقافة . سلسلة آفاق السينما . القاهرة

سلسلة "آفاق السينما" بإشراف الناقد السينمائي الدكتور وليد سيف

كتب قيد الإنجاز/ الطبع :

- **نهر الدراما.. رؤى في الدراما التلفزيونية**
- **الحلم بالسينما.. عن السينما في البحرين**